

CAIETELE EMINESCU

Iași – 1988

UNIVERSITATEA „AL. I. CUZA" IAȘI
FACULTATEA DE FILOLOGIE
CONSILIUL ASOCIAȚIEI STUDENȚILOR COMUNIȘTI



CAIETELE
COLOCVIULUI NAȚIONAL STUDENȚESC „M. Eminescu"
IX

IAȘI
1988

Volumul al nouălea din CAIETELE EMINESCU cuprinde majoritatea lucrărilor prezentate la COLOCVIUL NAȚIONAL STUDENȚESC "MIHAI EMINESCU", ediția a XIV-a, desfășurat la Iași, între 26 și 29 mai 1989.

Textele au fost pregătite pentru multiplicare de un colectiv de la Facultatea de Filologie a Universității "Al.I.Cuza", format din lector dr. Dumitru IRIMIA și studenții Irina ANDONE, Ionela GEANĂ, Gabriela HAJA și Mihaela IACOBESCU.

Prof.dr. Ştefan MUNTEANU
Universitatea Timişoara

E M I N E S C U

(Comentarii filologice)

Conferinţa expusă în deschiderea solemnă a lucrărilor colocviului

A vorbi despre Eminescu pare a nu mai fi cu putinţă altfel decît păşind pe cărări bătătorite de un secol şi mai bine încoace. Si totuşi, ni-l readucem mereu în minte şi în actualitate nu scoţîndu-l din uitare, ci pentru a răspunde unei necesităţi interioare şi spre a ne îndeplini o datorie: unei necesităţi de a ne întîlni încă o dată şi de fiecare dată cu simbolul cel mai înalt al spiritualităţii noastre naţionale, şi din datoria de a ne împărtăşi din ea, întărindu-ne puterile fiinţei din ceea ce geniul său ne-a lăsat moştenire în scurta şi scînteietoarea lui existenţă printre noi. Dincolo de ce s-a scris şi se va scrie despre opera poetului, contactele şi confruntările de acest fel dintre cei mai buni studenţi filologi din ţară, pe care Universitatea din Iaşi le-a iniţiat şi continuă să le găzduiască an de an, sînt şi ele o dovadă a interesului viu păstrat pentru creaţia eminesciană.

Ceea ce aş dori să spun în cele ce urmează s-ar putea numi comentarii filologice pe marginea poeziei lui Eminescu. Le voi alătura şi cîteva observaţii stilistice. Pentru aceasta, voi transcrie mai întîi un fragment dintr-o scrisoare adresată de poet, în 1878, lui Iacob Negruzzi, la Iaşi, însoţită de patru poezii trimise spre publicare "Convorbirilor". Acestea erau: Povestea codrului, Povestea teiului, Singurătate şi Departe sunt de tine. Eminescu scrie aici despre sine că este "scriitor de ocazie", iar dacă a crezut de cuviinţă să aştearnă pe hîrtie "puţinele

momente ale unei vieţi destul de deşerte şi de neînsemnate" înseamnă, afirmă el, că le-a crezut vrednice de aceasta. Cît despre forma poeziilor, dacă redacţia va socoti că ea este imperfectă "e mult mai bine ca versurile trimise să nu se publice niciodată". Si în continuare adaugă: "În orice caz eu n-am vrut să le dau o formă ridiculă, şi dacă sunt greşeli, eu din partemi am cîntărit orice cuvînt." Urmează apoi rugămintea stăruitoare de a se ţine seama de o întreită dorinţă şi anume: "1. Să nu se schimbe nimic din ceea ce am scris, căci, îndată ce ies tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greşelilor mă priveşte pe mine. 2. Să se tipărească tuspatru o dată. 3. Să nu aibă în marginile putinţii nici o greşeală de tipar"[1].

Memorabilă această mărturisire a sentimentului de răspundere cu care cuvintele au fost cumpănite înainte de a intra în vers, de unde şi dreptul autorului de a nu face concesii ingerinţelor de nici un fel din partea celor străini de text. Si apoi, avertismentul în legătură cu greşelile de tipar, izvorît din teama de a nu se altera, de a nu se strica un anumit tipar formal, o geometrie a expresiei originare, imaginată de poet ca fiind singura ce trebuie să poarte şi să păstreze marca gîndirii şi a modelării ei lingvistice.

Prima dintre cele trei condiţii i-a fost îndeplinită: toate cele patru poezii au fost publicate în numărul din 1 martie, 1878, al revistei. Probabil că şi celelalte două, căci textul poeziilor amintite nu prezintă dificultăţi filologice. Eminescu era totuşi îndreptăţit, se vede, să-şi ia precauţiile necesare, deoarece în revistele vremii, deci şi în "Convorbiri", greşelile de tipar nu constituiau o excepţie. Voi insist puţin

asupra acestui lucru, fiindcă el ţine de acurateţea filologică a unui text tipărit, cerinţă preliminară esenţială, în afara căreia exegezele ulterioare de orice fel, o dată ce se situează alături de litera manuscrisului, nu au cum evita riscul de a aluneca pe lîngă spiritul operei. Voi lăsa la o parte lecţiunile mai vechi din textul eminescian, cum e substantivul *cinisme*, în loc de *cinismu*, din *Scrisoarea III*: "La Paris în lupanare de *cinisme* şi de lene"; forma greşită de plural s-a menţinut în toate ediţiile anterioare, inclusiv în ediţia Perpessicius, vol.I, din 1939, ca şi în volumul *Poezii*, apărut sub îngrijirea aceluiaşi, în 1958[2]. Desigur, interpretarea nu ar avea de suferit de pe urma confuziei dintre pluralul şi singularul substantivului respectiv. Situaţia nu mai e aceeaşi cînd citim în ediţiile mai vechi, cărora li se adaugă şi de data aceasta monumentala ediţie Perpessicius, şi tot în *Scrisoarea III*, *arabi* în loc de *asabi*: "Cad *arabii* ca şi pîlcuri risipite pe cîmpie". Abia în volumul al III-lea de *Opere* (1943) eruditul filolog rectifică în aparatul critic pe *arabi* în *asabi*, variantă adoptată şi în ediţiile ulterioare.

Dar poate că cea mai stînjenitoare lecţiune s-a strecurat pînă nu demult în *Se bate miezul nopţii*. Poemul intitulat astfel a fost introduse, cum se ştie, de Maiorescu în volumul *Poesii*, editat de el în 1883. Să ni-l reamintim:

"Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă
Si somnul, vameş vieţii, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte
S-asamăn între-olaltă viaţă şi cu moarte;
Ci cumpăna gîndirii-mi şi azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă".

Cel de al treilea vers: "Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte" cuprinde, oricît am concede unui poet dreptul de a se acoperi cu ambiguitate, un nonsens: moartea nu ne "poartă" nicăieri, ea nu ne poate duce decît în neființă, din clipa cînd, luîndu-ne în stăpînire, ne interzice orice alt drum. (De altfel, substantivul se repetă în versul următor, dar de data aceasta fără a contrazice logica). In realitate, cum a arătat D.Murărașu, cuvîntul cu pricina trebuie citit, *mintea*, și atunci lucrurile se clarifică.[3] Oricine știe că termenii care țin de cîmpul conceptual al *gîndirii* (*gînd*, *cugetare*, *minte*) fac parte din lexicul fundamental al poeziei lui Eminescu, de unde și dimensiunea reflexivă a liricii sale. Asupra acestui aspect voi reveni.

Dar inadvertențele nu se opresc aici, ele atingînd și un nivel mai ridicat al dificultăților filologice.

Sîntem prea obișnuiți cu farmecul poeziei lui Eminescu pentru a mai băga de seamă uneori incongruența semantică a unora dintre versurile poetului. Ele se datorează nu mai puțin greșelilor tipografice. sau lecțiunilor divergente, despre care a fost vorba, numai că urmările lor atîrnă mai greu din perspectiva interpretărilor ce li se pot da. Mă refer la *Floare albastră*, dar nu la mult și îndelung controversatul vers final: "Totuși este trist în lume" sau "Totul este trist în lume", despre care "grammatici certant et adhuc sub iudice lis est", ca să mă folosesc de cuvintele lui Horațiu, ci la strofa apărută, în varianta următoare, în "Convorbiri literare", VII, 1 aprilie 1873:

"Acolo-n ochi de pădure,
Lîngă bolta cea senină
Si sub trestia cea lină
Vom ședea în foi de mure".

Strofa a fost publicată în această formă în edițiile Maiorescu, I.Scurtu și M.Dragomirescu[4]. Nu este prea greu să se observe că versurile al doilea și al treilea contrazic așteptarea noastră despre posibilitatea reprezentării în acest fel a faptelor: a sta lîngă bolta senină (a cerului) și chiar sub trestii, ca și cum ar fi vorba de o coroană de frunziș umbroasă, pare - și este - oricum am privi lucrurile, ceva neverosimil. De aceea, G.Bogdan-Duică a propus să se intervertească versurile astfel:

Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină

introducînd (sau reintroducînd?) o ordine logică în succesiunea imaginilor.

Ne putem întreba nu fără temei dacă aceasta este și ordinea firească a versurilor din manuscris. Răspunsul nu se poate da de vreme ce nu ni s-au păstrat decît primele cinci strofe ale poeziei[5]. Dorința poetului de a nu se modifica textul în redacție și de a se evita greșelile de tipar a rămas, în timpul vieții lui Eminescu, nu o dată, fără urmări. Li s-au adăugat ulterior alte erori de aceeași natură, ducînd, în unele cazuri, la interpretări conjecturale discutabile ale gîndirii sale. Poetul - ne-o spune el însuși în Icoană și privaz - se socotea "copilul nefericitei secte/Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte". Setea de perfecțiune are ca obiect nu numai idealul iubirii, ci și pe acela al artei de a cumpăni cuvintele, și de a face din ele un criteriu al adevărului pentru a smulge din "pieritorul lor sunet" înțelesuri menite să potențeze și să transfigureze gîndirea, investind-o cu nimbul frumuseții auguste și tragice. Căci tendința de adîncire

şi extindere a razei de cuprindere, dincolo de limitele atinse pînă atunci de poezia noastră, avea nevoie de o instrumentaţie stilistică nouă, chemată să trezească reprezentarea vie a conceptelor prin forţa de iradiere şi sugestie a imaginilor, a ritmurilor şi a eufoniei versului. Pentru amploarea viziunii sale poetice, ale cărei hotare coboară pînă în noaptea depărtărilor de început ale lumilor şi urcă dincolo de marginile puterii minţii noastre de a gîndi ceea ce transcende pragul cunoaşterii: în infinitatea supratemporală şi supraspaţială a ideii de eternitate, curgerea şi întinderea lor, pentru toate acestea opreliştile limbii nu-i puteau sta în cale. Ele trebuiau înlăturate şi biruite cu preţul încălcării formelor tradiţionale spre a face loc altora, pe măsura gîndirii şi a idealului său poetic. S-a scris mult şi se va mai scrie despre transformarea, prin Eminescu, a limbii române literare dintr-un mijloc al culturii şi al poeziei noastre incipiente, cum fusese ea pînă pe la 1880, într-un instrument superior al artei cuvîntului. Prin Eminescu limba română şi-a dobîndit o componentă care-i lipsea: atributul estetic, element fundamental şi definitoriu al oricărei literaturi evoluate[6].

Evident, această înnoire calitativă radicală a limbajului poeziei româneşti nu trebuie înţeleasă într-un sens îngust şi simplist. Eminescu, scrie regretatul profesor Iorgu Iordan, "n-a creat", adică n-a inventat nici un cuvînt, nici o formă gramaticală şi nici o construcţie sintactică. Tot ce apare în opera lui poetică sînt aproape totdeauna realităţi lingvistice existente în diversele variante sociale şi cronologice ale limbii noastre"[7]. El a făcut însă "enorm de mult", adaugă savantul român, pentru că i-a descoperit virtuţile poetice cu care a înzestrat-o[8], adică o sumă

de virtualități ascunse pînă atunci și care se aflau, care se află pentru un poet, împreună cu realitatea ce trebuia numită prin ele, "într-o amorfă așteptare", ca să citez cuvintele lui Amado Alonso[9].

Se știe în ce constă această operă de restructurare din temelii a limbajului poetic, fără însă ca Eminescu să fi tăiat firele legăturii cu tradiția înaintașilor, ci dimpotrivă; el a încorporat-o organic în expresia artei sale, ca și elementele regionale și cele aparținînd părților viabile, cu pondere estetică, din limba veche. Dar fenomenul nu trebuie interpretat numai ca un proces de asimilare a unui material lingvistic venind din izvoare diferite și lăsat să curgă într-o nouă matcă stilistică. Pe lingă aceasta,poetul intervine în chiar structura tradițională a limbii, mutînd accentele obișnuite pe alte silabe, ori de cîte ori ritmul o cere; el articulează un substantiv în contexte neuzuale: "Și-acele milioane ce în grămezi luxoase/Sunt strînse la bogatul, pe cel sărac apasă", ori lasă substantivul nearticulat: "Peste vîrfuri trece lună", formă căreia exegeții îi caută o justificare stilistică, chiar dacă ea nu este decît consecința unei constrîngeri eufonice, determinate de rima cu sună, din versul următor. Poetul trece pe neașteptate în descriere de la un plan temporal la altul, eludînd caracterul simultan al acțiunilor: "Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă/Prin care trece albă regina nopții moartă". Alteori nu ocolește discontinuitatea gramaticală, ca în aceste versuri din Luceafărul: "Îl vede azi, îl vede mîni,/Astfel dorința-i gata./El iar privind de săptămîni/Îi cade dragă fata". Surpriza de a ne găsi în fața unui anacolut n-ar trebui să ne îngrijoreze prea

mult, căci derogări sintactice similare se găsesc nu numai la vechii poeţi/,ca Vergiliu, ci şi printre aceia care se ilustraseră prin cultul sacru al formei, ca Racine[10].

Şi încă un amănunt, într-o ordine de idei puţin diferită de cea de pînă acum. Este greu să ne imaginăm o altă frază mai specific eminesciană decît aceea cu care începe fiecare strofă a poemului Şi dacă ... "Şi dacă ramuri bat în geam/Şi se cutremur plopii/E ca în minte să te am/Şi-ncet să te apropii". Nu ştiu să fi obiectat cineva, din scrupul filologic excesiv, că acest tip de frază, de o melodicitate şi o vibraţie interioară extraordinare, nu-şi are modelul în sintaxa românească, ci în cea franceză. Iată cum sună aceste versuri traduse în franceză:

"Si des branches viennent jamais à ma vitre frapper
Et que tremblent les peupliers
C'est pour d'empêcher de t'enfuir
Et de fuir un jour mon souvenir"[11].

În româneşte, construcţia pare născută pe terenul limbii noastre, cum nu este şi în realitate. Dar valorile stilistice conferite ei de poet sînt pregnante: ea păstrează vechea accepţie temporală a conjuncţiei dacă, aici şi cu funcţie iterativă, menţinîndu-şi valoarea de condiţie ipotetică, astfel încît fraza înseamnă "de cîte ori bat ramurile în geam, atunci cînd bat şi dacă bat" ş.a.m.d. Este, mi se pare, unul din cazurile fericite de integrare a unui tip structural străin în sintaxa românească, fără să aibă ca urmare impresia de corp străin în limba care îl adoptă şi-l asimilează. Aş zice că, dacă acest gen de frază nu ar fi fost introdus de Eminescu, el ar fi trebuit inventat.

Voi adăuga şi un alt amănunt la consideraţiile de pînă acum pentru a releva capacitatea limbajului poetic eminescian, re-

modelat stilistic prin exploatarea disponibilităţilor limbii comune, între acestea şi ale derivării apte să figureze o ipostază a dialecticii, formulată în termeni ce se contrazic şi se anulează semantic, dobîndind, pe calea aceasta, suport şi expresie a unor abstracţii, a conceptelor traverstite în imaginea lor plastică, reprezentabilă şi "perceptibilă"[12]. Ne lăsăm purtaţi, împreună cu poetul, de pe un ţărm pe altul al meditaţiei lui de jocul antonimelor ce smulg vălul aparenţelor de pe faţa dinlăuntru a adevărurilor admise de suferinţa gîndirii, o gîndire "Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra"; de panorama derutantă a cuceririlor minţii ce se reneagă pe sine de la un veac la altul: "Ce-un secol ne zice ceilalţi o dezic"; de spectacolul ameţitor al imaginării neantului pregenezei şi al duratei absorbite în cele din urmă şi topite în noaptea pustiului şi a eternităţii mute: "Umbra celor nefăcute nu-începuse a se desface ..."; "Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns ..."; "Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecnicie". Astfel de propoziţii cu caracter gnomic sau ţinînd de limbajul specializat al cercetării filozofice ne conduc spre una dintre particularităţile dominante ale stilului eminescian, pe care aş numi-o convertirea reflecţiei în lirism. Voi menţiona în sprijinul acestei afirmaţii că în poezia sa cuvîntul "plin" cu cele mai multe atestări, cel puţin aşa cum apare el în coloanele Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu este gînd, cu derivatele şi sinonimele lui gîndire, cuget, cugetare, minte etc[13]. Sintagmele în care gînd, gîndire figurează ca numitor comun, sînt, în consecinţă, printre cele mai des întîlnite în creaţia poetului. Semnalez doar cîteva: sub raza gîndului etern, adînc trecut de gînduri, glasul gîndurilor, izvoare ale

gîndirii, cumpăna gîndirii, o viaţă de cugetări senine, ce e cugetarea sacră? Şi în sfîrşit, această dramatică mărturisire despre gîndirea ajunsă un cîntec îndurerat al dezamăgirii: "Şi azi cînd a mea minte, a farmecului roabă/Din orişice durere îţi face o podoabă..." (Nu mă înţelegi).

Este o caracteristică a liricii lui Eminescu - constatarea a devenit un loc comun - aspiraţia de a-şi proiecta ideile pe fundalul absolutului, al nemărginirii. Nemargini este cel mai frumos cuvînt pe care Edgar Papu îl găseşte la Eminescu[14]. Cu mulţi ani în urmă, G.Topîrceanu vorbea despre "tendinţa de a se desmărgini (subl.aut.), care face ca în poezia lui Eminescu să întîlnim de atîtea ori şi în forme splendide ideea de infinit"[15] Sensurile poeziei sale transcend, aşa-zicînd, pragul semantic al textului pentru a se înscrie în regiunile fără hotar ale cosmicului, ca în Scrisoarea I şi în Luceafărul. Această particularitate caracterizează nu numai poezia numită filozofică, ci şi lirica erotică intimă. Cînd poetul scrie, în prea cunoscuta elegie Pe lîngă plopii fără soţ:

"Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins"

el măreşte amplitudinea vibraţiilor unui sentiment pînă la limita supremă şi supraumană, conferindu-i nemurire, eternizîndu-l. Timpul însuşi devine o condiţie şi un aliat al permanenţei, iar astrul ceresc, un martor al dăinuirii luminii ei de-a pururi.

Niciodată o trăire omenească n-a urcat în poezia noastră atît de sus pe treptele gîndirii poetice pînă unde a înălţat-o

Eminescu. Iar cînd poetul se adresează ființei iubite, în strofa finală din aceeași poezie:

"Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfînt
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt",

versurile străbătute de un cutremurător fior al transcendenței, cum le caracterizează unul dintre criticii contemporani (Al. Paleologu), ipostaziază sentimentul fericirii posibile nu prin hedonica voluptate a clipei, ci prin atributul sacrului și al flăcării de veghe răsfrîntă asupra lumii, o lume care ar fi putut să fie, și n-a fost să fie... Ce departe sîntem de expresia purtătoare, fie și emoționată, a sensului unei terestre și caduce trăiri erotice!

N-aș vrea să închei înainte de a aminti una dintre figurile aflate în sprijinul exprimării stărilor limită de tensiune sufletească a unor sentimente contradictorii ce se întîlnesc și coexistă la Eminescu sub semnul naturii lor paradoxale. Este vorba de oximoron, procedeu stilistic transmis de retorica antichității și care se bazează pe asocierea dintre doi termeni semantic contradictorii. Mă voi hazarda să afirm că oximoronul nu este atestat pînă la Eminescu decît, poate, cu totul sporadic și tot astfel după el. Probabil că nici unul dintre poeții de dinainte și de după Eminescu nu și-a trăit atît de dramatic unele stări de suflet sublimîndu-le pe treapta înaltă a intensității lor, încît să poată rosti cuvinte ca acestea din care străbate, venind de foarte departe, ecoul invocărilor din vechile imnuri ale înțelepților Indiei: "Suferință tu, dureros de dulce". Asocierea în chip neașteptat dintre cei doi termeni, atît de frecventă în lirica lui

Eminescu, încît s-ar putea întocmi un inventar bogat al ideii de stranie beatitudine, avîndu-şi rădăcinile în sentimentul de nedespărţit al durerii ce o însoţeşte şi din care creşte, va rămîne una dintre temele fundamentale ale exegezei eminesciene[16].

Dar poezia, marea poezie nu-şi trage substânţa din speculaţie filozofică în sine, şi nici din acribie filologică, ci din meditaţie existenţială prinsă şi supusă în plasma formelor verbale, devenite prin har o estetică implicată, un cod de valori receptat astfel, adică pe lungimea de undă care le este proprie.

Eminescu a scos din materia primară a limbii efecte de poeticitate unică, lăsînd să alunece cuvintele în unduiri somptuoase, alteori înlănţuindu-le în ritmuri aspre şi tumultuoase, ori extrăgînd sevele purităţii lexicului popular pentru a le preface în succesiuni de silabe de o muzicalitate pe care limba românească n-o cunoscuse pînă la el.

Există la Eminescu versuri care cîntă, scria Ibrăileanu:

"Iară tei cu umbra lată şi cu flori pînă-n pămînt,
Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vînt".

Se poate spune că sînt în poezia sa şi versuri care strălucesc pătrunse de o lumină diafană şi tainică:

"Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier,
Argint e pe ape şi aur în aer".

Altele, străbătute de freamătul naturii, sînt tăiate parcă în feţe limpezi de diamant:

"Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos".

Uneori, şi de atîtea ori, ele sînt făcute din repetiţii savante, aici poate cu reminiscenţe din Pindar:[17]

5)Perpessicius, M.Eminescu, Opere, I, p.340. Controversa nu s-a încheiat aici. Traian Costa a propus restituirea formei din "Convorbiri", dar cu modificarea lui boltă în baltă (versul 22 din Floare albastră, în "Limba română, 1962, nr.5, p.595-599).

6)G.Ibrăileanu, Istoria literaturii moderne (Epoca Conachi), în Opere, VII. Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al.Piru, Editura Minerva, 1979, p.248.

7)Iorgu Iordan, Observaţii cu privire la limba poeziilor lui Eminescu, în Studii eminesciene, E P L, 1965, p.532. Poate că singurul cuvînt inexistent pînă atunci în limba română este totuşi a încifra din Epigonii, pentru care nu ştiu să existe un model într-o altă limbă.

8)Loc.cit.

9)Amado Alonso, Materie şi formă în poezie. În româneşte de Angela Teodorescu-Martin, prefaţă de Mihai Zamfir, Editura Univers, 1982, p.39.

10)V.Fontanier, Figurile limbajului. Traducere, prefaţă şi note de Antonia Constantinescu, Editura Univers, 1977, p.285-290. Cf.şi H.Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, P U F, 1961, p.20.

11)Traducere de Jean Louis Courriol, în M.Eminescu, Poésies, Editura Cartea Românească, 1987.

12)Vezi Dumitru Irimia, Limbajul poetic eminescian, Editura Junimea, 1979, p.346-349. Cf. şi Ioana Em.Petrescu, Eminescu.Modele cosmologice şi viziune poetică, Editura Univers, 1978, în special p.191-197.

13)Trec peste deosebirile semantice şi stilistice mult prea subtile pe care le atribuie Edgar Papu acestor termeni în eruditul eseu Gîndire şi gînd din Poezia lui Eminescu, Editura Junimea, 1979, p.234-247.

14)Edgar Papu, op.cit., p.66-67.

15)G.Topîrceanu, Pe un volum de Eminescu, în "Viaţa Românească" 1912, nr.12, articol reprodus în G.Topîrceanu Scrieri, II, ediţie alcătuită de Al.Săndulescu, Editura Minerva, 1983, p.3o3.

16)V.Tudor Vianu, Voluptate şi durere, în Studii de literatură română, Editura Didactică şi Pedagogică, 1965, p.253-29o.

17)Vasile Bogrea, în Semantism românesc şi semantism balcanic, studiu publicat postum în Omagiu lui I.Bianu, Bucureşti, 1927, p.51-69, afirmă, în nota de la p.52, rectificînd o afirmaţie a lui A.Philippide, că imaginea din versul lui Eminescu citat mai sus se găseşte la Pindar, în Pythica a VIII-a, într-o formă

aproape identică: σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος, "visul unei umbre e omul". Cf. şi acelaşi studiu republicat în Vasile Bogrea, Pagini istorico-filologice, cu o prefaţă de acad. Constantin Daicoviciu (Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi indice de Mircea Borcilă şi Ion Mării), Editura Dacia, 1971, p.139-152, nota menţionată la p.148. Aceeaşi apropiere la C.Balmuş, Fost-au grecii senini?, "Monitorul oficial" şi Imprimeriile statului, Imprimeria Centrală, Bucureşti, 1938, p.13-14. Eminescu pare să o fi cunoscut indirect, din Schopenhauer (v. Murăraşu, op.cit., p.160).

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

SECŢIUNEA I

EMINESCU: LIMBĂ ŞI POEZIE

Ovidiu NIMIGEAN (Iaşi), Sanda CORDOŞ (Cluj), Codruţa GAVRIL (Iaşi), Ion BUZERA (Craiova), Mihaela CERNĂUŢI (Iaşi), Paul HITICAŞ (Cluj), Laura PAVEL (Cluj), Carmen ION (Bucureşti)

Stud. Ovidiu NIMIGEAN
Anul IV, Iaşi

LIMITA LIMBAJULUI POETIC

Limitele cu care luptă omul conştient de condiţia sa tragică în lume sînt puse într-o relaţie esenţială cu limba. Mediator între om şi transcendenţă, limba se transformă ea însăşi în limită. Casă a omului, cum ar spune Heidegger, limba devine o închisoare a omului. Adăposteşte, dar împrejmuieşte Fiinţa. Pare a fi spaţiul armonic gîndit de Platon - şi chiar este, cu amendamentul că zeii lui sînt inconştienţi dincolo de hîrtie.

Poetul trăieşte limita limbii în arta sa. Contradicţiile generate de confruntarea cu universul se continuă în poezie şi par a "îngheţa" acolo. Dar, dacă ar fi numai atît, poetul s-ar sustrage condiţiei tragice; mişcarea lui sufletească, îmbinînd ideile şi viziunile într-un logaritm strict estetic, ar răspunde legilor unei lumi scoase de sub zarea limitei, cam în felul în care înţelegea G. Călinescu lucrurile. "Poezia nu e compusă din idei ce au nevoie de cuvinte (...), ci este ea însăşi o mişcare sufletească de anume soi, în care idei, viziuni, sonuri, elementele noastre într-un cuvînt, lovite de o altă temperatură, cad în cristale fantastice, sub regimul unui număr ciudat şi ocult.[...]. Luate în sine, prin analiză, ideile sînt teoretice sau practice, au adică o utilitate spirituală, cristalul în sine este gratuit."(1) Criticul ignoră că ideile nu sînt numai teoretice ori practice, dar şi poetice, implicînd <u>intelectul activ (nous poieticos)</u>. Un "gratuit în sine cristal" e obiect estetic fără pondere ontică. El convine regulilor artei, ce-i conferă consistenţă, însă îl izolează. Din dorit loc al dialogului, poemul se transformă într-un exponent de lux. Poezia ne-ar interesa doar tangenţial, n-ar mai însemna fermentul esenţial al existenţei noastre, graţie căruia ne aşezăm <u>sufleteşte activ</u> faţă de lume.

Din cele afirmate reiese că poezia înseamnă limbă numai dacă limba este un fenomen originar. În viziunea heideggeriană găsim acest înţeles: "Omul vorbeşte abia atunci şi numai în măsura în care el vorbeşte din interiorul limbii, ascultînd vorbele pe care ea i le adresează."(2) Însă limba este un feno-

men originar de grad secund. Ea a devenit temeiul treptei culturale a omului. Din bun sălbatic al naturii omul a evoluat pînă la stadiul de bun sălbatic al limbii, regăsind astfel un iluzoriu paradis. Importanţi filozofi, precum Heidegger sau, la noi, Constantin Noica, s-au mulţumit să fie locuitori fericiţi ai limbii, anulîndu-şi dimensiunea tragică.

Poeţii cu adevărat mari, ca şi gînditorii cu adevărat tragici, descoperă limba (poezia şi cugetarea) drept o lume secundă, generatoare de tensiune în ordinea tragicului. De aceea, poetul se găseşte faţă de limbă într-un raport existenţial; i se încredinţează, se smulge din tărîmul ei şi se reîntoarce la ea, alternînd încrederea nemărginită cu suspiciunea sau revolta. E. M. Cioran nota cu îndreptăţire: "On ne retirre pas sa confiance aux mots, ni on ne l'attente a leur sécurité, sans avoir un pied dans l'abîme."(3) Este greu de explicat cum unui gînditor de cuprinderea lui Martin Heidegger i-a scăpat latura tragică a condiţiei poetului, deşi ceea ce scrie despre Hölderlin aproape că impune cu forţa evidenţei o asemenea înţelegere: "Poetul însuşi stă între zei şi popor. El este cel aruncat în afară - afară,în acel spaţiu intermediar, între zei şi oameni [...] Neîncetat şi din ce în ce mai greu şi mereu mai simplu, pornind de la bogăţia imaginilor ce-l asaltau, Hölderlin şi-a dedicat cuvîntul poetic acestui spaţiu intermediar. Acest lucru ne determină să spunem că el este poetul poetului."(4) A fi un "poet al poetului" înseamnă a te raporta, ca poet, la propia-ţi condiţie,deci, implicit, la propria-ţi artă. Înseamnă a sesiza condiţia tragică a existenţei în limbă.

În Mihai Eminescu. Interpretări.II(5) criticul Mihai Drăgan se opreşte asupra personalităţii creatoare eminesciene, identificîndu-i originea, cu o formulă nu îndeajuns precizată, în disperare (ca expresie a condiţiei tragice): "Tocmai aceste contradicţii şi constrîngeri ale epocii sale, resimţite întotdeauna la proporţii cosmice de poet şi de gînditor, duc la o atitudine ce se poate rezuma într-o singură propoziţie - conştiinţa nimicniciei şi a morţii, conştiinţa neantului însuşi, iată sursa marilor creaţii eminesciene- (s.a.) Disperarea, ca expresie a conştiinţei tragice, devine fermentul neobişnuit de pro-

ductiv al creației sale"(6).

După ce pătrunsese cu finețe analitică raportul creatorului cu istoria, după ce stabilise cauza dinamismului lăuntric eminescian în natura demonică și titanică a poetului, criticul ezită să pună punctul pe "i", înțelegînd creația lui Eminescu drept un loc paradisiac ce-și ignoră în adînc rădăcinile. Disperarea și condiția tragică, prezente, în viziunea criticului, în lupta poetului cu istoria și transcendența, ar dispărea atunci cînd Eminescu se raportează la creația ca atare:"...Eminescu și-a creat o lume a visului (s.a.), a imaginarului poetic (s.a.), un spațiu armonios (s.a.), în care totul este redimensionat și structurat după o ordine nouă,aceea a fanteziei sale uriești (s.a.).(7) Mihai Drăgan nu are în vedere, în acest context, că "fantazia" deține, la Eminescu, o funcție ontică și de cunoaștere , că e filosofie în înțelesul originar al cuvîntului: "iubire de înțelepciune". "Fantazia" eminesciană s-a extins pe toate căile posibile, inclusiv visul, care l-a proiectat pe poet în lumea armonică de tip platonician, însă n-a scăpat vreodată de sub controlul inteligenței active (nous poieticos), cu care se și identifică. Exegetul nu ține seama de aceasta, deși în cuprinsul studiului făcuse observații fundamentale în privința structurii sufletești a lui Eminescu: "Este sigur că îndoiele (s.n.) și scepticismul (s.n.) sunt elemente esențiale și, totodată, originare (s.n.) ale structurii sufletești a lui Eminescu, alături de rigoarea extraordinară a spiritului său și de o dispoziție, vădită, în adolescență și în prima tinerețe, de a ieși din sine însuși spre a comunica pasionat cu cei din jur"[8]. Reținem îndoiala și scepticismul drept elemente originare ale personalității lui Eminescu. Insă cum se potrivesc cele două dimensiuni unei afirmații ca următoarea: "...creația, ca o evadare din contingentul dereglat de răul (s.a) istoriei, este un vis paradisiac (s.a.), un vis poetic (s.a.) un»strai de purpură și aur peste țărîna cea grea»[Epigonii], o imagine colosală a eternității".[9]

Că una dintre nostalgiile permanente ale poeziei lui Eminescu a rămas universul armonic, în care să fie posibilă reintegrarea sinelui - iată un adevăr ce nu mai trebuie demonstrat.

Dar abia acest univers este un "vis", în timp ce creaţia devine chiar purtătorul lui, care, limitîndu-l la limbă, la textul poetic, îl anulează. Ia naştere aici un conflict mult mai însemnat decît acela dintre creaţie şi istorie. E vorba de conflictul dintre creaţie şi esenţa ei.

În acest fel creaţia, poezia, se dezvăluie ca un loc al tragicului, unde lupta cu limita renaşte din ceea ce părea să fie propria ei cenuşă. Mihai Drăgan are intuiţii juste pe care şi le relativizează prin absolutizarea unei laturi a creaţiei eminesciene: "...aspiraţia atotputernică a spiritului său demonic şi titanian rămîne de-a pururi absolutul (s.a.), integrarea în transcendent, într-o zonă a superiorităţii ce nu înseamnă altceva decît eternitatea creatorului de geniu". (10) Absolutul, pentru a nu decădea din condiţia sa, e necesar să rămînă continuu o "aspiraţie", un drum pe care te afli mereu. Cei pătrunşi în raza lui nu au odihnă, şi acesta a fost cazul lui Eminescu. Aspirînd absolutul vieţii, Eminescu nu a putut ignora absolutul creaţiei.

Însă, la Eminescu nu mai poate fi vorba, în ultimă instanţă, nici măcar de "credinţa în universul construit"(11), deoarece poetul ştie că este vorba de un univers mediat de limbă, oricît ne-ar stăpîni aceasta, oricît ar încerca să-şi depăşească - asociindu-şi melos-ul - condiţia tranzitivă sau impersonal reflexivă:

"Un semn abia ce poate, ce distaină?
Din chinul nostru vorbe ce arăt?
Neputincioase sunt semnele-oricare...
Ce-arată faţa mării ce-i în mare?(...)
Pe ce domnim?... Pe cifre şi pe semne..."(12)

Eminescu devenise conştient de faptul paradoxal că limba rămînea intervalul opac dintre sine şi o transcendenţă iluzorie. Un interval opac, dar, totuşi, singurul loc al fiinţării poetice, singurul instrument (în sens orfic) prin care putea fi încercată o ieşire din împresurarea propriei condiţii. Eminescu găseşte o cale de a atrage transcendenţa şi de a se identifica pe deplin cu ea. În loc să se îndrepte explicit spre dincolo, el se

întoarce şi caută dincoace. Dacă limba nu îi putea da "cheile cerului", îi poate deschide "porţile pămîntului", căci se afundă în trecutul naţiunii care o vorbeşte. Însă în gradul de generalizare a sentimentului naţional se regăseşte - spun filosofii (cf.C.Noica - Sentimentul românesc al Fiinţei) - pulsul Fiinţei.

Eminescu încearcă să atingă izvorul spiritualităţii româneşti, aplecîndu-se asupra limbii noastre căreia i se încredinţează, în aşteptarea revelaţiei: "Nu noi sîntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră. Precum într-un sanctuar (s.n.) reconstituim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte - nu după fantazia (aici cu sensul de fantasterie n.n.) sau inspiraţia noastră momentană - ci după ideea în genere şi în amănunte (s.n.) - care a predomnit la zidirea sanctuarului - astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească. Nu orice inspiraţie întîmplătoare e un cuvînt de-a ne atinge de această gingaşă şi frumoasă zidire, în care poate că unele cuvinte aparţin unei arhitecturi vechi dar în ideea ei generală este însăşi floarea sufletului etnic al românimii".(13) Însemnarea aparţine perioadei bucureştene, cînd, conform Ioanei Em.Petrescu, Eminescu ar fi fost sub influenţa modelului cosmologic kantian. Dar rîndurile citate mărturisesc, încă o dată, organicitatea gîndirii eminesciene. Eminescu nu renunţase la ideea de sacralitate, însă nu i se putea încredinţa fără să o confrunte cu opusul ei.

Limba română a vremii e văzută ca un templu dărîmat şi risipit, irecognoscibil pentru majoritatea vorbitorilor. Rostul poetului este acela de a căuta în lumea limbii româneşti fragmentele sacre, de a le aduna şi de a reface din ele vechiul edificiu în spiritul lui. De aceea "nu orice inspiraţie întîmplătoare" primeşte încărcătură poetică. Inspiraţia întîmplătoare dovedeşte lipsă de spirit şi de simţire, deoarece căutarea esenţei limbii - şi aici rîndurile se leagă de cele anterioare privind poezia - necesită raţiune şi afect îmbinate. Numai prin "fantazie", adică numai din interiorul spiritului limbii în cazul de faţă - construcţia poate fi gîndită şi înălţată în lipsa unei mari părţi a elementelor sale. Poetul trebuie să fie un Cuvier al limbii, care, din cîteva cuvinte răzleţe, încheagă o gîndire raţională, pătrunsă de cel mai adînc şi generos senti-

ment național. Eminescu gîndește "ideea în genere și în amănunte", țintește să pătrundă în cosmosul limbii, nu în abstracțiunea ei. Sanctuarul are funcția de-a comunica de jos, de pe pămînt, cu înaltul (cu divinitatea). E locul în care transcendența se coboară. Identificăm, astfel, un alt nume, esențial, al transcendenței la Eminescu: "floarea sufletului etnic al românimii". Adică limba română.

În comparație - și în confruntare - cu transcendența iluzorie platoniciană, cu aceea indiferentă schopenhaueriană și cu aceea mecanică, a modelului kantian - transcendența națională îl aduce pe Eminescu pe un tărîm sigur, dar fără calitatea absolutului. Naționalul este un cosmos în cosmos. Din perspectiva individului, raportarea la transcendența națională e salvatoare. Din perspectiva geniului în schimb, care își asimilează întregul mediu exterior, situația se reduce la vechiul raport triplu. Eminescu nu mai este un individ, sau nu mai este un simplu individ, el a devenit unul exponențial, o întrupare a spiritului locului. Transcendența națională aparține timpului istoric și mitic (dar mitic numai prin sublimarea istoriei). Transcendența, în ultimă instanță, are drept calificativ absolutul.

Așadar "ademenirea" transcendenței în național duce, la Eminescu, la o complexă, dar limitată, rezolvare metafizică - de această limită poetul fiind pe deplin conștient - ca și cum, în Luceafărul, Cătălina s-ar fi îndrăgostit de una din metamorfozele lui Hyperion, rămînînd, astfel, străină lui Hyperion însuși.

Eminescu trăiește în creația sa condiția tragică a limitelor creației. Limita puterilor unei limbi și a limbii, în general.

N O T E

1) Călinescu G. - Opere, vol.XII-XIII, Opera lui Mihai Eminescu, Editura pentru Literatură, 1969, vol.XIII, pag.571
2) Haidegger, Martin - "...în chip poetic locuiește omul...", în vol.Originea operei de artă (trad.și note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu; Studiu introductiv Constantin Noica), Editura Univers, București, 1982, pag.169.

3) Cioran, E.M. - La tentation d'exister, "Idée", Gallimard, 1974, pag.206.
4) Heidegger, Martin - Hölderlin şi esenţa poeziei, în vol.cit., pag.206.
5) Drăgan, Mihai - Mihai Eminescu. Interpretări II, Ed."Junimea", Iaşi, 1986.
6) Idem, pag.217.
7) Idem, pag.219.
8) Idem, pag.35.
9) Idem, pag.203.
10) Idem, pag.55.
11) Eugen, Todoran - Mihai Eminescu. Epopeea română, Editura Junimea, Iaşi, 1981, pag.335.
12) Mihai Eminescu, Poezii. Proză literară (ediţie îngrijită de Petru Creţia), Editura Cartea românească, Bucureşti, 1978, vol.I, pag.130.
13) Mihai Eminescu, Fragmentarium (ediţie după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D.Vatamaniuc) Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, pag. 241.

Stud. Codruţa GAVRIL
Anul III, Iaşi

CÎNT - GÎND ÎNTRE POETIC ŞI METAPOETIC

Alături de gîndirea divină (ireversibilă) care înfiinţează lumi, le smulge din cheas (negîndire), din "eterna pace", gîndirea genială, consubstanţială celei dintîi, moşteneşte dimensiunea cosmică: "nemarginile" şi "vecia". Divinitatea e gîndul, iar universul traducerea sa în materie; geniul, cel exclus din ordinea firească, "fără stea", e o "lume în lume". Dacă individul comun rămîne o oglindă (mai mult sau mai puţin fidelă) oferită zeităţii informe (adică nefiinţînd) pentru a se cunoaşte, cel "cu gîndul întins" va răspunde ordinii propuse cu propria-i lume, făurită după tiparele "infinităţii sale". "Nemarginilor" gîndului le corespund "nemarginile" de creaţie. Dacă gîndul este începutul, întemeierea, cîntul este tocmai înfiinţarea sa. Este răspunsul fiinţei gîndite la gîndul divin, contribuţia genială la armonie, trecerea virtualităţii în corp. Poetul-bard, închizînd în el gîndirea genială va depăşi durata trecînd în eternitate: o terapeutică orfică a ieşirii din timp, posibilă însă numai într-un univers armonios, muzical. El rămîne poetul neucis de propria-i operă, păstrîndu-şi încă libertatea care, se ştie, nu-i este dată creatorului decît în măsura în care el însuşi o poate dărui altora. Işi poartă cîntecul în sine (de fapt e limba sa naturală, unica posibilă): lira îi seamănă, e un alt trup al său, vibrînd. Cîntul continuă să fie marcat de individualitate, îşi păstrează vocea distinctă, neîmprumutînd una impersonală, înţeleasă poate în exterior, dar devenită nepotrivită interiorului, "patimii" ce l-a născut. Iar poezia - cînt e o unitate perfectă între sonoritate şi sens, fiind şi semnificînd totodată. "Va să zică sunetul are corp (care poate fi urît sau frumos), timbru? sufletul acestui corp e espresiunea doar?"-Se întreabă Eminescu şi astfel, se relevă imposibilitatea detaşării semnificantului de semnificat, a materialităţii de gîndul pe care-l cuprinde. Cîntecul-trup e şi forma în acelaşi timp, după cum trupul e lăcaş şi formă (deci posibilitate de a exista) a sufletului. Cu cît unirea între cele două elemente e mai puternică, cu atît creaţia e mai aproape de perfecţiune: "Cu cît mai mult îşi iubeşte sufletul

pe corpul său - spune poetul - cu atît omul e mai virtuos". Si, s-ar putea continua, cu atît opera (creaţia) este mai armonioasă. A căuta forma, deci a înfiinţa devine demersul major şi, pînă la urmă tragic al poeziei eminesciene.

Vorbind despre filosofie, Eminescu o considera ca fiind "întemeierea lumii prin noţiuni"; tot astfel, poezia ar fi întemeierea lumii prin limbaj. Dar, care este limba căutată? Ar trebui să rămînă (sau să redevină) cîntec, deci unire (sau, mai exact spus, identitate) între formă şi conţinut, limbă naturală în care poetul şi poezia nu sînt încă separaţi? Identitatea ar exclude drama poetului trădat de propria-i operă?

Pentru a exista, sensul pentru sine trebuie să devină sens pentru celălalt, însă, pînă la urmă, acest sens obţinut prin ruptură, detaşare sau negaţie nu mai coincide cu gîndul de la început, întemeietorul. "În poezie - mi-amintesc o frază din Rene Char - nu creezi decît opera de care te desprinzi, nu obţii durata decît distrugînd timpul". Căutînd forma în care "să-ncapă", cuvîntul "adevărului" care să dea viaţă substratului patimii, poetul se ucide pe sine. E evadatul închis imediat, care nu se mai bucură decît de rătăcirile altora. Pătrunde într-o limbă - "Sanctuar", trup pămîntean al unei gîndiri ce nu poate oferi alte semne: "Precum într-un sanctuar reconstituim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte - nu după fantezia sau inspiraţia noastră momentană - ci după ideea în genere şi în amănunte care-a predomnit la zidirea sanctuarului - astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească". In acord cu limba (şi cu gîndirea "zidită-n ea) va trebui să fie poetul, încercînd să o facă "să-ncapă", să exprime interioritatea cea mai adîncă. Dar, pe măsură ce construieşte, poetul se deconstruieşte: opera se cere luată ca lume în sine; e exilat undeva în spatele propriului cînt, devine idee încorporată în poezie, dar nemaiputînd exista, de acum înainte, separat, distinct. Forma, aplicată peste gîndul "nebulos" îl trece în poezie. Insă nu orice formă: trebuie găsit exact "straiul" magic în stare să dea consistenţă, materialitate zbaterii interioare, forţei aproape oculte, inimii - centrul unei mişcări imposibil de oprit ("Dar cînd inima-ţi frămîntă..."), punctul de foc al fiin-

ţei. "Straiul de purpură şi aur" e cerut din interior, cade peste viaţa încă neexprimată, peste"-a minţii adîncime", singură, mişcarea dinspre interior spre suprafaţă caracterizînd adevărata poezie. Ritmul exterior ("De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi..."), versul care "sună" nu sînt decît iluzie, mască, "haina" agăţată peste un vid de gîndire. A scrie în acest fel nu e decît o înnegrire a foilor. "Straiul", forma activă, principiul masculin ordonator, dătător de viaţă se opune falsei forme: "haina", spoiala, pura exterioritate, nu viaţa, ci simulacrul ei grotesc. Dealtfel, două versuri-"Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea" şi "Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol" exprimă foarte clar opoziţia între viaţa operei (în primul vers - dacă nu pare exagerat - s-ar putea vedea relaţia între principiul masculin al formei şi substanţa feminină) şi moartea mascată (în acest al doilea vers - "strai" - principiu masculin a fost înlocuit de haine, pseudoformă). Folosind numai pretinsele semne exterioare ale "poeziei", în textul Poet Eminescu realizează un portret caricatural al falsului creator şi al scrisului care doar "negreşte" foaia de hîrtie: "Să tot torni la rime rele/Cu dactile în galopuri/Cu gîndiri nemistuite - s.n. - /Să negreşti - s.n.-mai multe tomuri".. Iar în ms. 2262, f.87-89, în Versuri cu unghii, opune adevărata poezie scrierii mecanice, turnare în formă goală, înşiruire de "coji deşarte", simplă "făcătură" de versuri: "Dar nici pot a-urmez vrodată/Al scrisori-vă tipic/Să mă pun cu voi la masă/Să scriu negîndind nimic - s.n. -"

"Cuvîntul ce exprimă adevărul" depăşeşte simplul cuvînt în care semnificantul şi semnificatul pot fi separaţi cu uşurinţă, este fuziunea completă între sonoritate şi sens, pînă la anularea capacităţii de a mai distinge între. Adevărata poezie - spunea Rimbaud - este "gîndul cîntat". Şi la Eminescu apare această idee, sub forma "Melancolie, cîntec al gîndirilor". Dar melancolia este starea poeziei. Nu sonoritatea pură, rătăcind golită de orice referinţă la cel ce l-a creat, nu cîntecul absolut este dorit, ci unul în care creatorul să mai poată "locui". Nu sonoritatea facilă o va căuta poetul ("Versuri ce din coadă au să sune"), ci poezia între semn şi cîntec: "Voluptuos joc de icoane şi de glasuri tremurate".

Să ne amintim un fragment dintr-un dialog platonician: "Iar unii spun că el/trupul/este mormîntul sufletului, acesta fiind îngropat în el în clipa de faţă. De asemenea prin faptul că datorită lui exprimă sufletul toate cîte le exprimă, şi, prin aceasta este numit pe drept somn. Totuşi mai ales discipolii lui Orfeu îmi par a fi cei care au stabilit numele acesta, în sensul că sufletul ispăşeşte pentru cele ce trebuie să ispăşească, iar, spre a se păstra, el are acest adăpost care întruchipează o închisoare "Un joc intraductibil de cuvinte între s e m a (mormînt şi semn), s e m a i n e i n (a semnifica) şi s o m a (închisoare a trupului). Astfel, preluînd termenii lui Platon, s-ar putea spune că icoana-semn (s e m a) este suportul, trupul poeziei, dar ar deveni şi mormîntul şi închisoarea ei (s o m a), dacă nu ar fi dublată de muzică ("glasuri tremurate"). Aşadar, poezia se zbate între indeterminare (neexprimat) şi propria-i închisoare materială.

Odată încheiată construcţia, lumea care ia fiinţă se îndepărtează de gîndul întemeietor; opera comunică în timp ce se comunică, uitîndu-l pe creator. Iar "straiul" căutat, rîvnit devine "haină a lui Hercul", înveninînd. Intoarsă asupra poetului, poezia îi neagă dreptul la existenţă. Cîntul, "rug" interior îl mistuie pe cel ce l-a aprins pentru a-l reda esenţializat: "De-al meu propriu foc mă topesc de-atuncea/De-al meu propriu cînt mistuit mă mîntui/Oare mai renasc luminos din el ca/Pasărea Phoenix?"- Dialectica existenţă - ardere-renaştere se petrece doar în interior, "chinul" în propria creaţie fiind chinul desfacerii, distrugerii subiectivităţii. Astfel, deşi se presupun reciproc, cîntul şi gîndul sînt cuprinse totuşi într-un paralelism dureros: cine mai ghiceşte în spatele operei încheiate gîndul? Degeaba s-a încercat anularea nepotrivirii între inimă şi minte, între "gîndirea înflăcărată" neînstare să treacă în semn şi icoanele reuşite, însă convenţionale, simple "coji" amintind vag "simţirea" adevărată. Degeaba depăşirea nestăpînirii limbii cînd - spunea Eminescu - "se colorează gros toate lucrurile" ("Pe cînd mîna-ncă copilă, pe ochiul cel arzător/Nu putea să-l înţeleagă, să-l imite în icoană"), degeaba evitarea sterilităţii simplului meşteşug ("Dară inima-i pustie mîna-i fină n-o urmează"). Lumea înfiinţată

rămîne una aproape străină, existînd în sine, fără să pară a mai avea nevoie de o rațiune anterioară. Lupta pentru găsirea simultaneității fericite între "focul" interior și mîna în stare să-l treacă în formă nu împiedică detașarea operei de creatorul său. Iar adevărul?

Adevărul subiectiv, singurul adevăr recunoscut de Eminescu ("adevărul este în inimă, creierul nu e decît lacheul inimii") se obiectivează; adoptat de celălalt devine un fals adevăr pentru ființa poetului. Unitatea creației acoperă sfîșierea creatorului.

Dimensiunea gîndului este zero sau infinitul, oricum, o dimensiune nereprezentabilă. De aceea diferența dintre gînd (rațiune de a exista) și cînt (existență) nu poate fi anulată decît în punctul zero al ființei (și punct de plecare) sau în infinitul spre care se tinde. Altfel, gîndul/trăirea/ce a generat creația rămîne o "taină": "Neînțeles rămîne gîndul/Ce-ți străbate cînturile..."(sau, într-o variantă: "Taină neagră este jalea/Ce-mi străbate cînturile..."). De la "străbaterea" din Dintre sute de catarge, marcînd diferența sau chiar un paralelism de "straturi" se va ajunge la coexistența din Numai poetul ... Spre infinit ar fi posibil un punct de întîlnire; cel mai înalt al creației, dar și al ființei.

Stud. Sanda CORDOŞ
Anul IV, Cluj-Napoca

CONCEPTIA LUI EMINESCU DESPRE LIMBAJUL POETIC

Continuu interesat de rosturile creaţiei poetice, Eminescu nu putea ignora problematica limbajului poetic. Numeroase texte literare, antume sau postume, însemnări manuscrise, note sau articole în presa vremii stau dovadă în acest sens şi, cu toate că, diseminate de-a lungul întregii creaţii eminesciene, sînt lipsite de o coerenţă explicită, sistematică, ele întemeiază implicit, prin forţa şi acuitatea meditaţiei, o concepţie asupra limbajului poetic. Intenţia noastră în cele ce urmează este să punem în lumină liniile directoare, să relevăm nucleele în jurul cărora această concepţie se încheagă; intenţia, odată declarată, îşi numeşte ea însăşi limitele, lăsînd deoparte o seamă de chestiuni nu de mai mică importanţă, ci de o mai redusă anvergură. De exemplu, raportarea lui Eminescu la concepţii similare ale înaintaşilor săi, la cea a lui Heliade în primul rînd, rămîne străină demersului nostru; în schimb, mi se pare mai fertilă, în cazul de faţă, discutarea raportului pe care Eminescu îl susţine cu o presupusă concepţie mitică asupra limbajului.

Pentru a facilita construcţia teoretică a concepţiei eminesciene despre limbaj, am delimitat, convenţional, două etape (sau tipuri) ale sale: tipul romantic şi tipul postromantic, modern. Cele două trebuie văzute, evident, într-o evoluţie dialectică a meditaţiei poetice eminesciene, iar nu ca tipuri sau stadii ireconciliabile.

1. Concepţia romantică asupra limbajului. Hotărîtoare pentru constituirea concepţiei în discuţie este raportarea la limbajul mitic, care, pentru Eminescu, este limbajul poetic prin excelenţă, cu atît mai mult cu cît 'poeticitatea' sa nu este construită sau căutată, ci inerentă şi naturală; simpla sa justificare referenţială - el este în deplină consonanţă cu "a naturii sfîntă limbă" - se relevă în valenţe expresive, poetice. In mod natural, lumea mitică "gîndea în basme şi vorbea în poezii" (Venere şi Madonă) şi tot astfel poeţii vizionari din Epigonii "au

scris o limbă ca un fagure de miere". De cele mai multe ori, expresivitatea implicită a limbajului mitic duce la ipostazierea sa în cîntec sau cîntare; armonia spațiului mitic este, astfel, una muzicală: "Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,/Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări" (Epigonii); "Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină" (Memento mori) etc. Nu insistăm asupra cîntării, ca ipostază în cel mai înalt grad expresivă a limbajului poetic (mitic), lucru îndeobște cunoscut și care a făcut obiectul unor substanțiale studii critice[1]. Aducem, în schimb, în discuție o însemnare manuscrisă despre limbajul mitic, anume despre homerism, mai puțin cunoscută: "Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut care să-l izoleze de toate celelalte în toată frumusețea lui"[2] Decurge de aici că limbajul homeric e un limbaj denotativ, substantivele îndeplinesc o funcție denotativă, ele "scriu" realitatea obiectuală, că se susține, adică, în temeiul unei relații de referențialitate directă cu lumea nonlingvistică. Atributul, ca marcă a expresivității, nu vine să abolească valoarea denotativă a limbajului, ci - dimpotrivă - s-o întărească: el "izolează" substantivul în toată frumusețea lui".

În mod contrar, limbajul poetic modern, urmează procesul de desemantizare pe care, în general, lumea modernă îl trece: "Fără sens e lumea asta"[3]. El se convenționalizează: "imaginile nu sînt decît un simplu joc"[4] și, lipsit fiind de un referent unic și obiectiv, se relativizează: "Cine știe dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel și nu aude fiecare sunet într-alt fel - și numai limba, numirea într-un fel a unui obiect ce unul îl vede așa, altul altfel, îi unește în înțelegere. - Limba? - Nu- Poate fiecare vorbă sună diferit în urechile diferiților oameni - numai individul, același rămînînd, o aude într-un fel"(Sărmanul Dionis). Limbajul devine astfel nesemnificant, atît din perspectiva referentului, care fie nu mai există ("Numesc sînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează"), fie este degradat ("Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol"), cît și din perspectiva subiectivității producătoare ("Ai

de-aceea spusa voastră era sîntă şi frumoasă/Căci de minţi era gîndită, căci din inimi era scoasă"). Nu întîmplător, credem, Eminescu traduce din Laing următorul fragment: "Şi noi adorăm semnele noastre şi anume vorbele noastre. Dacă vom examina pe un om asupra stării cunoştinţelor lui în privirea celor mai însemnate obiecte divine sau umane, vom constata că e închinător de vorbe: el va cita vorbe fără idee şi fără însemnătate, pe cari spiritul său le erije în idoli"[5].

În spiritul poeticilor romantice, Eminescu nu va adînci, într-o primă fază a concepţiei sale, criza semnificaţiei limbajului, ci încearcă, sub presiunea modelului mitic, să o rezolve. Imaginea, iar nu cuvîntul ("vorba fără idee") este unitatea valorificată în procesul de resemantizare (şi, implicit, de remotivare ontologică) a limbajului. Într-o însemnare marginală la traducerea din Rötscher, Arta reprezentării dramatice, imagine (tabloul)/cuvînt(vorbă) apare cît se poate de explicit: "Tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu faţă cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălţimei acestor figuri ce mă-ncîntă în reveriile mele"[6]. Imaginea este, astfel, "materialul" (limbajul) specific poeziei, după cum "coloarea" e "materialul" picturii, iar marmura cel al sculpturii[7]. Or, materialul imagistic se susţine numai dacă stă în relaţie cu ideea (deci imaginea nu e semnificantă în ea însăşi), în înţelesul ei de deplină semnificaţie a limbajului poetic: "Materialul în care se sensibiliză ideea etern-poetică sunt imaginile"[8]. Unul din permanentele imperative ale poeticii eminesciene: "Formă şi fond să se pătrundă, să se confunde"[9], se rezolvă acum, prin dialectica ce se stabileşte, în interiorul limbajului, între imagine (formă) şi idee (fond): poezia, scrie Eminescu, "are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile - numai cum că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei [...] Ideea e sufletul şi acest suflet poartă în sine ca imanentă deja cugetarea corpului său"[10] (s.n.). "Această dezvoltare dinăuntru înafară", cum defineşte Eminescu însuşi procesul producerii de sens în poezie, distinge între două nivele ale limbajului poetic: nivelul de suprafaţă, al imaginilor, în care sensul

devine comunicațional, nivel subordonat ("cugetat"de) nivelul de profunzime, al ideii, cu valoare de nucleu generativ (sensul e aici nediferențiat, nediscursiv).

Faptul că limbajul poetic cîștigă o dimensiune de profunzime și că prin aceasta statutul imaginii se schimbă din modus ornandi în modus semnificandi se datorește, înainte de toate, subiectivității lirice și anume capacității sale excepționale de creație care este fantazie. Limbajul poetic, limbaj al imaginilor, este așadar produs al fantaziei: "Numai drept vorbind, mama imaginilor, fantazia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei"[11]. Prin această relație de dependență a limbajului poetic de creativitatea subiectivității lirice, Eminescu realizează o atitudine specific romantică, pe care Gerard Genette o denumește ca fiind mimologism subiectiv, specific romanticilor; anume, Genette observă un caz atipic de motivare a semnului lingvistic în romantism: importantă nu este atît legătura obiectivă între semn și obiect, cît cea subiectivă, "care unește semnul cu producătorul său"[12].

Pe de altă parte, limbajul poetic stă, în același spirit romantic, în deplin acord cu lumile semnificate, care, în opoziție cu lumea fenomenală, desemantizată, sînt păstrătoare ale semnificațiilor ontologice. Una dintre aceste lumi semnificate ale limbajului poetic este, pentru Eminescu, lumea "ideilor eterne", lume - trimiterea e explicită la Platon - a esențelor eterne, imuabile[13]. Limbajul poetic, cel mai adesea în ipostaza sa de cîntare, are menirea de a media între subiectivitatea lirică și realitatea "ideilor eterne": "Din lanțul cugetării cîntarea se desprinde/Și albele ei aripi la ceruri le întinde"[14]. Asemenea, în poemul-"fantazie" Ondina, cîntări succesive conduc spre întruparea realității ultime, a Ideii, cea a Ondinei; numai "mistica, dulce cîntare" a barzilor (ființe sacre, celeste) poate să provoace apariția Ondinei ("Idee,/Pierdută-ntr-o palidă fee/Din planul Genezei"), ea însăși cîntecul cel mai armonios și cel originar: "Iese cum cîntecul dintre suspine"; "Și cum din zilele poetic june,/A idealului iese minune?/Astfel prin

notele lirei de-amor/Glasul ei tremură dulce, uşor". In consubstanţialitatea dintre limbajul poetic-cîntare şi lumea "ideilor eterne", cel dintîi îşi găseşte pierdutele semnificaţii lingvistice şi, în egală măsură, ontologice.

O altă posibilă lume semnificată a limbajului poetic este lumea interiorităţii, a unei interiorităţi ce, opusă şi ea lumii fenomenale, îşi este suficientă sieşi. Cu valoare explicit programatică rămîne, în această privinţă, Criticilor mei: "veşmintele vorbirii" stau în acord cu "Doruri vii şi patimi multe", un acord ce presupune mai mult decît simplul meşteşug formal: importanţa fondului, a lumii semnificate a interiorului prevalează asupra formei, limbajului.

2. Concepţia postromantică asupra limbajului. Urmînd o tendinţă generală a poeticii eminesciene, problema limbajului începe să fie considerată în sine, iar nu ca o funcţie a subiectivităţii lirice şau/şi a lumilor semnificate. Neîncrederea în limbaj revine cu multă acuitate, fără a găsi însă, ca în romantism, soluţia salvatoare. Mai mult, soluţia romantică a unui limbaj imagistic pe deplin semnificant este cu luciditate critică, sceptică nu o dată, deconstruită. Interogaţii grave, rămase fără răspuns, ca în Icoană şi privaz dau seamă, în chip tragic, de criza semnificaţiei limbajului: "Aceasta e menirea unui poet în lume?/Pe valurile vremii, ca boabele de spume/Să-nşire-ale lui vorbe, să spuie verzi şi-uscate/Cum luna se iveşte, cum vîntu-n codru bate?" Limbajul poetic nu mai reuşeşte să depăşească convenţionalismul literaturii, să reactualizeze semnificaţia ontologică: "Din mii şi mii de vorbe constă-a noastră lume/.../Nu-i acea altă lume, a geniului rod/Căreia lumea noastră e numai un izvod..." Limbajul se descoperă acum ca ornamentul, steril, însă, în planul semnificaţiei: "Cu aurul fals al vorbii speiesc zădarnic banul/Cel fals al minţii mele..."

Subiectivitatea lirică, în calitatea sa de producătoare (creatoare) de limbaj este privită cu acelaşi scepticism; "fantazia, mama imaginilor", neîntemeiată pe credinţa într-o altă lume (lumea ideilor eterne" este pusă ea însăşi la îndoială) devine vană, neproductivă, predispusă spre o falsă măreţie: "De-

ncerc cîteodată a pune pe hîrtie/Un şir/... De cer imagini la goala fantezie/Nimic nu am de-a spune..."(s.n.)[15]; imaginea,tabloul viu în concepţia romantică, este, de astă dată, "o oaste de imagini", privită cu o ironie amară.

În altă parte, "fantazia fără noimă" (Cu gîndiri şi cu imagini) este efectul lipsei de travaliu asupra limbajului: "Se zice că fantazia tinerilor este mai vie decît a oamenilor de o vîrstă mai înaintată. C'est une question./.../S-ar putea zice că tinerii colorează prea gros toate lucrurile, căci altfel nu le-ar vedea. Dar poate că e şi altceva. Ei nu domină pe deplin limba, nu stăpînesc pe deplin materialul ei de fineţe şi de distincţiuni şi numesc multe lucruri cu acelaşi nume/.../Ar avea atunci dreptate învăţaţii ce susţin că limba şi legile ei domină cugetarea, iar nu viceversa" (s.n.)[16].

Dacă în fragmentul citat supremaţia limbii este pusă, încă, la îndoială, într-o altă însemnare manuscrisă, afirmarea prioritară a limbii ce-şi subordonează cugetarea revine, fără putinţă de tăgadă: "Nu noi sîntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră" (s.n.)[17]. În jurul acestei afirmaţii se adună toate preocupările lui Eminescu pentru anatomia cuvîntului, de la studiile sale asupra pronunţiei pînă la notaţiile sale, meticuloase adesea, despre sufixe, prefixe sau accentul cuvintelor. Reţinem acum, fără a insista, doar cîteva consideraţii asupra accentului. Cea dintîi e legată de rolul accentului în cuvînt: "Inima unui cuvînt, punctul lui de culminare, culminarea însăşi lîngă care se grupează, palide şi nentonate celelalte silabe - este accentul". O alta, acordă aceeaşi importanţă atît accentului logic cît şi referinţei: "Accentul logic e viaţa propoziţiunii, cum referinţa în genere e viaţă - lucrurile nespuse în referinţă sunt moarte"[18]. In ultimă instanţă, accentul însuşi e referinţă, o referinţă mai puţin obişnuită, subiectivă, funcţie a emiţătorului, iar nu - ca de obicei - a realităţii obiective.

Situîndu-ne în aceeaşi perspectivă postromantică, în aceeaşi zonă a afirmării supremaţiei limbii, nu va părea surprinzătoare un text- "artă poetică" ce denotă o concepţie meşteşugă-

rească, artizanală despre poezie: "Cum negustorii din Constantinopol/Intind în piaţă diferite mărfuri,/Să ieie ochii la Efenzi şi popol,//Astfel la clăi de vorbe eu fac vîrfuri/De rime splendizi, să le dau de trampe/Sumut o lume ş-astfel ochii lor fur.//Dactilu-i cit, troheele sunt stambe,/Şi-i diamant peonul, îndrăzneţul./Dar astăzi cititori eu vă vînd iambe// /.../Citeşte cartea ce îţi cade-n mînă/Si vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul". Dicţiunea interioară a limbajului poetic nu mai stă, în spirit romantic în idee, unitatea semantică, ci în metrică, deci în unităţi formale; în funcţie de acestea, semnificaţia se organizează, devine sens comunicabil.

Îndepărtată de poeticile romanticilor, această înţelegere a rolului ritmului în poezie ca nucleul în jurul căruia se organizează semnificaţia poetică se apropie mai degrabă de [illegible]ţia mallarméeană asupra versului, de acea ştiinţă a lui Mallarmé potrivit căreia versul este prima unitatea a unui limbaj poetic structurat, "că vers există mai degrabă pentru a accentua dicţiunea, că ritmul/există-n.n/de îndată ce există stil"[19].

N O T E

1.Stefan Cazimir, Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu, Ed. Eminescu,1975,pp.76-93; Ioana Em.Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică, Ed.Minerva,1978, pp.3o-39.

2.M.Eminescu, Fragmentarium (Ediţie critică după manuscrise cu variante,note şi addenda de Magdalena D.Vatamaniuc),p.247.

3.Variantă la Epigonii, în Opere, 1, Ediţie îngrijită de Perpessicius, p.297.

4.Scrisoare către Iacob Negruzzi, în I.E.Torouţiu, Gh.Cardaş, Studii şi documente literare, vol.1, Institutul de Arte Grafice "Bucovina",1931,p.312.

5.Fragmentarium, pp.236-237.

6.Opere, XIV, p.253.

7.Fragmentarium, p.238.

8.Ibidem, p.551.

9.Opere, XIV,p.256.

10.Fragmentarium, p.238.

11.Scrisoare către Iacob Negruzzi, loc.cit.
12.Gérard Genette, Mimologiques. Voyage en Cratylie, Editions de Seuil, Paris, 1976, p.240.
13.Fragmentarium, p.550.
14.Opere, p.259.
15.Nu mă-nţelegi, în Opere, III, p.305.
16.Fragmentarium, p.545.
17.Ibidem, p.241.
18.Ibidem, p.256.
19.Stéphane Mallarmé, Oeuvres completes, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G.Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade, 1945, p.361.

Stud. I.BUZERA
Anul III, Craiova

TEXTE SPECULARE EMINESCIENE

Prezenta lucrare urmăreşte să investigheze cît mai în amănunţime texte speculare eminesciene. Să precizăm de la început înţelesul pe care îl atribuim termenului de specular; concepem specularitatea ca pe o nevinovată transpunere a unui concept din poetica prozei. Detaşările de termenul specular caracteristic acesteia din urmă ar fi: 1. împrumutul lui pentru a folosi la o cercetare în domeniul poeziei; 2. specularitatea nu mai desemnează doar abisarea textului propriu-zis, ci trimite de multe ori la o concepţie generală despre poezie, producere şi receptare. Incercăm, cu alte cuvinte, conturarea unei poetici imanente eminesciene.

Considerăm speculare toate acele texte poetice în care există referiri la producerea poeziei şi la condiţiile în care are ea loc, la emitent în relaţia lui privilegiată cu textul precum şi la imaginea unui (unor) destinatar(i). Există texte speculare în toate perioadele de creaţie ale lui Eminescu, în antume ca şi în postume; considerăm, astfel, texte speculare <u>Epigonii</u> şi <u>Singurătate</u>, <u>Scrisoarea a II-a</u> ca şi postuma <u>Oricare cap îngust...</u> Am inventariat practic toate textele în care sînt prezente inserţii speculare. Există texte încărcate de specularitate ca de un fel de electricitate. Pe acestea le considerăm reprezentative în schimbarea acelei poetici submerse.

Specularitatea vizează acea oglindă din colţul textului (un fel de "mise en abîme" poetică) sau faptul că textul în întregul său e oglindă reflectîndu-se pe sine, reflectînd eul producător sau alte texte. Ideologie poetică eminesciană îşi găseşete un teren de manifestare foarte interesant în aceste poeme. Ele sînt de fapt un fel de abisări ale întregului cîmp poetic, texte de maximă concentrare (nu numai "teoretică", ci şi expresivă).

Poate părea paradoxal, dar vom examina mai întîi situaţiile în care poezia, actul producerii sînt depreciate. Acestea nu sînt puţine şi evident că nu trebuie să luăm à la lettre afirmaţiile (de altfel, disociem net între discursurile poetice de

acest tip şi discursul obiectivat care expune exclusiv idei), ci să stabilim cauzalitatea lor. Deprecierea sau privirea negativă asupra actului poetic stau în legătură cu cadrul social, cadrul cultural şi - mai rar - cu cadrul erotic. Sînt implicate aici degradarea ideii de poezie, receptările defectuoase, modelul personal ideal al emitentului de concepere a actului poetic. In aceste cazuri se poate vorbi de o funcţie socială a discursului poetic dată de: 1. trimiterea la un context social al producerii; 2. considerarea poeziei ca netrebuind să răspundă unei comenzi sociale, deprecierea unei astfel de poezii; 3. deprecierea întregii poezii, a actului de producere datorită acestui cadru social precar sau ca urmare a intervenţiei unei decepţii erotice, totul raportat la modelul ideal al emitentului; 4. considerarea socialului prin perspectiva unor destinatari de cele mai multe ori incompetenţi.

În Epigonii există o definiţie metaforică a poeziei ce apare simptomatic în fragmentul aparent incriminator al poeticii epigonilor: "Ce e poezia? Inger palid cu priviri curate,/Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,/Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea". Intră în această definiţie elemente contrastante prin opoziţie cu imaginea armonioasă din prima parte: "Cînd privesc zilele de - aur a scripturelor române,/Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine...". Cum s-a mai demonstrat, Epigonii este în multe privinţe un text polemic care pune faţă-n faţă două episteme poetice total diferite. Definiţia aproape oximoronică citată mai sus trădează ceva din nervozitatea aprecierilor devalorizatoare pe care le vom investiga mai departe. In orice caz, în ambiguitatea acestei definiţii nu transpare încă tranşant ideea unei negativităţi absolute, dar ea e presimţită.

Poemul Cugetările sărmanului Dionis conţine deja o afirmare tranşantă a dificultăţilor legate de actul creator: "Şi-n această sărăcie, te inspiră, cîntă, barde -". Precaritatea cadrului social contribuie la o primă depreciere clară a poeziei printr-un recurs la autoironie: "De-ar fi-n lume nu-i mîţe - tot poet aş fi?". Intreg poemul nu e, de altfel, decît un comentar pe marginea poeziei şi sărăciei. Ele se vor vedea asociate în final:

"Pentru mine e totuna:/De-oi petrece-ncă cu mîţe şi cu pureci şi cu luna,/Or de nu - cui ce-i aduce? - Poezie-sărăcie!".

În Singurătate se afirmă chiar ideea renunţării, nu numai a dificultăţilor producerii: "Ah! de cîte ori voit-am/Ca să spînzur lira-n cui/Si un capăt poeziei/Si pustiului să pui". Intervenţia benefică de data aceasta a exteriorului conduce în fond la o apreciere a producerii: "Dar atuncea greieri, şoareci,/Cu uşor-măruntul mers,/Readuc melancolia-mi/Iară ea se face vers". (Nu putem să nu remarcăm însă şi aici backgroundul social precum şi faptul că aprecierea producerii se sprijină tot pe o insuficienţă a exteriorului).

Scrisoarea a II-a este un poem specular în care sînt aduse în prim plan probleme ţinînd de emitent, producere, receptare foarte legate între ele. Ideea refuzului creaţiei ("Dacă tu ştiai problema astei vieţi cu care lupt,/Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt") nu mai este legată acum de cadrul social, ci de orizontul de aşteptare al receptorilor vremii ("Acea tainică simţire, care doarme-n a ta harfă/In cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,/Cînd cu sete cauţi forma ce să poată să te-ncapă,/Să le scrii cum cere lumea, vre istorie pe apă?"). Refuzul e justificat şi ca urmare a degradării sentimentului erotic ("Incorda-voi a mea liră să cînt dragostea? Un lanţ/Ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei amanţi."). Cel mai grav lucru ar fi acela al unei receptări favorabile din partea acestor destinatari: "De-oi urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva/Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceap-a lăuda".

Atacul la adresa cumularzilor e reluat în Criticilor mei: "E uşor a scrie versuri/cînd nimic nu ai a spune,/Inşirînd cuvinte goale/Ce din coadă au să sune". In acelaşi text intervine o metaforă a producerii: "Ca şi flori în poarta vieţii/Bat la porţile gîndirii,/Toate cer intrare-n lume,/Cer veşmintele vorbirii".şi o figurare a efortului creatorului văzut prin contrast cu facilitatea simplelor înşiruiri de vorbe: "Ah! atuncea ţi se pare/Că pe cap îţi cade cerul:/Unde vei găsi cuvîntul/Ce exprimă adevărul?"

În Odin şi poetul apare din nou refuzul de a reacţiona la un sistem de apel defectuos: "Ei cer să cînt ... durerea mea

adîncă/S-o lustruiesc în rime şi-n cadenţe/Dulci ca lumina lunei primăvara/Într-o grădină din Italia./Să fac cu poezia mea cea dulce/Damele să suspine, Ce frumoase/Pot fi pentru oricine.Pentru mine/Nu"

În textul postum Pierdut în suferinţă... e izbitoare imaginea întristată a poetului (implicînd fără îndoială şi o idee despre poezie): "Căci ce-i poetul în lume şi astăzi ce-i poetul?/ La glasu-i singuratec s-asculte cine vrea./Necunoscut strecoară prin lume cu încetul/Si nimene nu-ntreabă ce este sau era...". Din acelaşi an (1876) datează şi un alt text intitulat Poet: "Să tot torni la rime rele/Cu dactile în galopuri,/Cu gînduri nemistuite/Să negreşti mai multe topuri;//Şi cînd vezi vre o femeie/ Să te-nchini pîn' la pămînt/Şi de-ar sta ca să-ţi vorbească/Să îngniţi orce cuvînt;// Nespălat, neras să umbli,/Si rufos şi deşuchet - /Toate acestea împreună/Te arată-a fi poet." Ironia e evidentă aici căci dacă în textul citat anterior era avută în vedere imaginea adevăratului poet, în textul de faţă apare imaginea lui degradată. Sînt două deprecieri, urmări ale unor cauze diferite: prima ca expresie a condiţiei poetului în lume, a neînţelegerii lui, a doua din pricina non-valorii. O altă piesă la dosarul negării unui anumit tip de poezie e Sonetul satiric unde avem o imagine a producerii ratate din start: "Pişcată-ţi este mîna ta de streche,/De mişti în veci condeiul pe hîrtie -/Durează un şir sau fabrică o mie:/Cuvinte nouă - or fi, dar blaga veche".

În sfîrşit, în Icoană şi privaz deprecierea apare tot ca urmare a cadrului social: "Ce te aşteaptă cu mine într-un veac,/ In care poezie şi visuri sunt un fleac ..." Si "Decît să scriu la versuri, mai bine-aş bate toba:/Cu rime şi cu strofe nu se-ncălzeşte soba". Dar poetul în întregul lui e unul specular punînd problemele obişnuite şi altele noi dintre care cea mai interesantă este cea a relaţiei eros-producere textuală.

La Eminescu mai apar şi metafore ale renunţării la poezie sau ale neputinţei producerii, majoritatea legate de liră pe care o considerăm o figură a producerii textuale: "Din lyra spartă a mea cîntare/ Zboar-amorţită, un glas de vînt..." (Din lyra spartă) şi "Să smulg un sunet din trecutul vieţii,/Să fac, o suflet, ca

din nou să tremuri/Cu mîna mea în van pe liră lunec"(Trecut-au anii).

Observăm aşadar că de cele mai multe ori refuzul valorizării actului poetice e o consecinţă a unei asumări înalte a lui,a unei discrepanţe între imaginea de o mare forţă asupra poeziei pe care o depistăm la emitent şi tot ce ţine de un mediu exterior socio-cultural.

Există şi fragmente speculare ce apreciază actul poetic. Unul dintre ele este prima parte a Epigonilor, dar am văzut ce funcţie ideologică are disocierea făcută aici. In La Heliade întîlnim poate singura dorinţă de producere prin raportare la un model: "Ruga-m-aş la Erato să cînt ca tine, barde..." O inserţie speculară specială se găseşte în final poemului Memento mori: "Căci eternă-i numai moartea, Ce-i viaţă-i trecător.//Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate./Nu mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate..." "Poezia înfocată" pare să fie o soluţie în faţa instabilităţii lumii. Cu gîndiri şi cu imagini poate fi citit ca un firesc elogiu (deşi camuflat) adus propriei poetici: "Nu urmaţi gîndirei mele:/Căci noianu-i de greşele,/Urmărind prin întuneric/Visul vieţii cel chimeric"(să remarcăm că şi în alte locuri apare un fel de orgoliu al emitentului relativ la o condiţie ideală a poeziei).

Un sector important al specularităţii eminesciene e legat de relaţia eros- producere textuală. Pentru Eminescu, prezenţa femeii iubite e de cele mai multe ori un adjuvant al textualizării. Iată, de pildă, Sonetul II: "O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,/Privirea ta asupra mea se plece,/Sub raza ei mă lasă a petrece/Si cînturi nouă smulge tu din liră-mi". Această prezenţă devine ceva chiar sine qua non ca în Nu mă înţelegi: "Pe basme şi nimicuri, cuvinte cumpănind,/Cu pieritorul sunet a lor să te cuprind..." E transpusă pe plan textual (în speţă cel al productivităţii) o relaţie din plan afectiv. Asistăm la un fel de erotizare a producerii textuale, amintindu-ne că pentru R. Barthes a scrie "este un fel de a fi al lui Eros".

Replici e o postumă de tinereţe concepută ca un dialog în care iubita îşi declară participarea integrală la viaţa in-

terioară a poetului: "O, tot ce-i mistic, iubite barde,/în acest suflet ce ţie-ţi arde,/Nimica nu e, nimic al meu -/e tot al tău!" În Tu mă priveşti cu marii ochi... apare aceeaşi colaborare în cursul textualizării (e poate momentul să afirmăm că Eminescu a fost interesat constant şi-n felul lui de procesul care astăzi s-ar numi textualizant): "Căci numai tu trăieşti în cugetare-mi/ A ta-i viaţa mea, al tău poemul,/Cum le inspiri tu poţi să le şi sfaremi." În acest text mai apare şi alceva (întărit în final de versul: "In poala ta zvîrlind aceste file"), anume femeia ca dedicatar, ca prim (şi eventual unic) destinatar. Dar cu aceasta intrăm în altă zonă a specularităţii eminesciene. Şi în Catrene apar metafore ale producerii cum este aceasta: "Tu eşti aerul, eu harpa/Care tremură în vînt,/Tu te mişti, eu mă cutremur/Cu tot sufletul în cînt!"

Cu textele în care femeia iubită apare ca dedicatar ne-ndreptăm spre polul receptare. In Terţine: "De-ngădui tu ca eu să-nchin poemul,/Precum viaţa mea ţi-am închinat-o,/Dispreţui hula orişicărui émul://Primeşte-l dar c-un zîmbet - adorato!" şi în De ce mă-ndrept şi-acum: "Viaţa mea din nou ai cîştigat-o/ Si orice road-a ei şi armonie/A ta-i cu drept: deci şi pe-aceasta - iat-o" avem aceeaşi ipoteză a femeii ca dedicatar.

În alte texte observăm intenţia lui Eminescu de a contura figura unui/unor destinatar/destinatari ideali. Oricare cap îngust ... e revelator în acest sens şi se-n scrie în aceeaşi arie a colaborării cu femeia iubită: "Eu am un singur, dar iubit tovarăş/ Si lui închin a mele şiruri iarăşi,/Cîntarea mea, de glorie săracă". Avem deci mai întîi femeia în aceeaşi ipostază de destinatar, dar va urma imediat cea de lector ideal, strofele care urmează ilustrînd surprinzător în aparenţă afirmaţia lui Ricardou: écrire c'est lire, lire c'est écrire": "Cînd dulci-i ochi pe linii or s-alerge,/Va cumpăni în iambi turnata limbă:/Ici va mai pune dincolo va şterge.///Atuncea ea în lumea mea se plimbă,/Cu-a gîndurilor mele navă merge/Si al ei suflet pe al meu şi-l schimbă." Avem de-a face cu un fenomen de identificare, de pierdere în celălalt pe care numai o lectură ideală îl poate procura. În Aducînd cîntări mulţime e vorba de mai mulţi destinatari ideali: "Da, la voi se-ndreaptă martea-mi,/La voi inimi cu aripe./Ah! lăsaţi ca

să vă ducă/Pe-altă lume-n două clipe." E o imagine realizată prin contrast cu cea a altor categorii sociale care urmăresc profitul: "Toţi acei ce-n astă lume/Vor ceva... Mă lese-n pace,/Eu nu voi nimic, nimica,/Decît - pace, pace, pace." Şi în Cum neguţătorii din Constantinopol e urmărită metaforic ideea „tranzacţiei" între autor şi lector.

Concluziile privitoare la textele speculare eminesciene se impun de la sine: 1.ele sînt un fel de metatexte poetice, probînd conştiinţa reflexivă a poetului, trimiţînd direct la gîndirea lui poetică; 2. reclamă o lectură diferenţiată şi diferenţiatoare, avînd în acelaşi timp funcţia de a orienta lectura altor texte; 3. toate utilizează într-o măsură mai mică sau mai mare figurile în definirea statutului emitentului, producerii sau reproducerii.

Stud. Carmen ION
Anul II, Bucureşti

D-ALE IRONIEI...
UTOPIA ŞI LOGICA RETORICII EMINESCIENE

Mai întîi şi la-nceput, să ne precizăm limbajul: pons asinorum din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi şi mai cu seamă în contextul de faţă. Căci critica informează publicul şi, atîta timp cît nu este implicată ea însăşi, atîta timp cît reflectă limbajul acestuia, îl protejează - cititorul e vaccinat împotriva şocului pe care l-ar putea produce o întîlnire prea brutală cu opera. Reacţia operei nu întîrzie, nu e mai puţin promptă, căci, pentru a supravieţui într-un mediu dotat de la natură cu o pleiadă de critici abuzivi, ea trebuie să se deghizeze cu grijă, fie sub măştile criticii, fie în ceva pe care pînă şi cei mai diabolici critici se simt tentaţi să-l manipuleze cu cea mai desăvîrşită delicateţe.

Să vaccinăm, aşadar, lectorul (în speţă - auditorul) - venit aici să ospăteze la festinul unei elegante comunicări ştiinţifice şi nevoit, ca la masa cutărui personaj din 1001 de nopţi, a se mulţumi cu acest firav eseu - cu o primă observaţie aparţinătoare lui Liviu Antonesei, ieşean prin locaţie, cum că ironia (ca şi sarcasmul) ar valida implicaţii mai degrabă etice decît estetice. Se vădeşte aici o aprofundare nesubtilă a lui Jankélévitch, care comchide că ironia e prea crudă pentru a fi cu adevărat o formă a comicului şi prea morală pentru a fi cu adevărat artistă. Si, nu mai puţin, o aprofundare neironică a lui Kierkegaard, care plasează ironia între stadiul estetic şi stadiul etic al dezvoltării spirituale, ironistul considerînd totalitatea existenţei sub speciae ironiae. Nici în car, nici în căruţă, ironia culisează, aşadar, între ambiguitate şi dilemă şi, nu mai puţin, între logică şi utopie, trecînd fără ezitare dintr-o tabără în alta. Nu sîntem decît ceea ce căutăm, dar situaţia cea mai frecventă este aceea în care descoperim că ceea ce căutăm nu există şi trebuie creat pentru a putea fi atins. In această privinţă, ironia este (trebuie s-o recunoaştem!) imparţială: ea nu ştie ce caută, dar ştie că ceva nu e în regulă cu ceea ce caută.

Schlegelian vorbind, ironia este o formă a paradoxului. Si ne va fi folositoare foarte această revaccinare, căci paradoxul s-a și ivit; moștenirea socratică ne-a conferit o pedagogie, nu și o etică. Ivindu-se atunci cînd "sînt puse în conexiune particularitățile vieții finite cu infinita exigență etică", ironia se oprește la jumătatea drumului spre etic, privilegiind o infinitate de puncte de vedere; încearcă să valideze justețea fiecăruia, deși e conștientă de imposibilitatea unei dreptăți divine, universale. Dar cum știm bine că *eiron* denumește o ființă care se disprețuiește pe sine, nu ne mai miră nimic.

În aceste condiții, mersul pe frînghie între ironie și sarcasm pe deasupra prăpastiei în care colcăie *furores dicacitates*, trebuie să beneficieze de o regie foarte abil condusă, astfel încît să se instaureze un echilibru între efecte. Acestea fiind spuse, dar nu și demonstrate, vom premiză rezolvarea acestei chestiuni în *Rugăciunea unui dac*, spațiu de convergență a tragicului.

Ipoteza de la care pornim este următoarea: divinul presupune, cu îngăduință, un teritoriu etic la care aspiră umanul. Cele două planuri nefiind conciliabile, deci nerealizîndu-se un spațiu etic comun de existență, se creează un cîmp de tensiuni care presupune, dacă nu chiar obligă ironia. Există două forțe care intră în conflict, una angajată, deci activă și una pasivă, care girează două moduri de manifestare a ironiei.

În primul rînd, funcționează o ironie a dacului față de zeu, exprimată printr-o abilă disociere a adevărului de opinie, prin care dacul își exprimă patetismul. Dar cum ironia presupune totuși o epocă a liberei conversații, atitudinea dacului nu mai cadrează cu această seducătoare perspectivă, ci cu una mai sumbră, respectiv cu sarcasmul, validat în context prin faptul că ontologicul este depășit de ideal. Dubla față a sarcasmului ținînd de domeniul etic prin glisarea către dicacitas și satiră și nu mai puțin de domeniul tragic prin autoreferențialitatea implicată și implicită - este exprimată uneori în forme violente: "Gonit de toată lumea prin anii mei să trec/Pîn' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec..." etc.

Remuşcătura duhului lăuntric, vizînd o culpabilitate conştientă de sine şi nu atît de laxă încît să permită o minimă acomodare existenţială, are ca revers firesc o lipsă de lejeritate a discursului. Intrăm într-un adevărat lanţ al slăbiciunilor, începînd cu autoanularea gîndirii printr-o înverşunare căreia îi scapă, de la un anumit punct încolo, obiectul, de aici se impune participarea, deci ieşirea din starea de ironie, care implică o formă de libertate faţă de lucrul vizat.

Rezultatul se impune de la sine: principiul ironic ca izbăvire nu mai funcţionează.

Conform însă legii compensaţiilor, există şi o ironie a zeului faţă de dac, prin tăcere. Deus absconditus, urmărind de undeva de sus zvîrcolirea omului, ştiind că fiecare pas al acestuia este dinainte prevăzut, este asimilat pe plan uman de vox clamantis in deserto. "Există o clandestinitate a planului divin de acţiune şi a intenţiilor sale salvatoare plină de ironie în raport cu ceea ce oamenii simt sau cred a simţi din aceste intenţii". (M.Popa). Si iată-ne în faţa unui alt lanţ al slăbiciunilor: umanul rezistînd prin batjocură; evoluţia favorabilă doar forţei divine, pentru că nu se descoperă. Omul fie ripostează, dar ştie că riposta e destinată eşecului, fie se înverşunează pînă la autodistrugere, deşi chiar şi această reacţie e planificată. De aici un fel de disperare împinsă pînă la paroxism, dozată însă de demnitate: "Să cer a tale daruri/Genunchi şi frunte nu plec".

Şi pentru că tot amintisem de o revaccinare prin paradox, iată-l ieşind la suprafaţă şi încercînd, la modul tragic-ironic o echilibrare între Scilla şi Charibda - divinul ironizează umanul prin pasivitate, dar are nevoie în acelaşi timp de ceea ce îl dezminte. El nu există astfel decît prin numire, iar tocmai faptul că această numire stă la dispoziţia omului constituie singura şi, iertat ne fie termenul grav, poate suprema ironie a omului în raport cu divinul.

Complicînd ceea ce mai era de complicat, aşa cum o face Friedrich Schlegel şi după el, D.T.Muecke şi după el, Ioan Buduca şi după el, noi, ne vom reaminti încet-încet de existenţa

unei ironii inerente actului creației: aceea a "artistului pe deplin conștient de condiția sa, a cărui artă este chiar o prezentare ironică a ironicei condiții a artistului pe deplin conștient de poziția sa". Pentru a scrie bine el trebuie să fie creativ și, deopotrivă, critic, subiectiv, ca și obiectiv, realist și entuziast, emoțional și rațional, conștient ca nimeni altul, dar nespus de permeabil la sugestiile inspirației ce se nutrește prin excelență din neconștient; opera sa vrea să fie mimesis, dar nu reușește să fie decît ficțiune; el frisonează în fața obligației de a furniza o relatare exhaustivă asupra realității, fiind conștient de incomprehensibilitatea acesteia, ca să nu mai vorbim de inconsistența ei funciară, determinată de permanenta ei stare de devenire. Singura șansă a creatorului este să rămînă în exteriorul operei sale, incorporîndu-i plusconștiința propriei sale poziții ironice. Doar așa putea-va pagnicul lector să exclame cu două jumătăți de gură: "Iată Arta!" deopotrivă cu "Iată Viața!"

Iată-ne, așadar, în plină ontologie a textului literar, punct în care vom susura împreună cu lectorul (mai sus -) citat: "Cale-ntoarsă!", căci expunerea ar tinde să prolifereze în direcții de care "se sparie gîndul". Ce-ar mai rămîne de observat e modul în care această plusconștiință ironică face din formă un soi de mecanism parazitar al funcției intelectuale. Căci dilema se instituie vrînd-nevrînd: fie că obiectul operei se supune în mod naiv convențiilor formei, interzicîndu-i scriitorului depășirea mitului literar, fie că scriitorul acceptă cu bucurie nedisimulată să dea prezentului ceea ce e al prezentului, dar nu are la îndemînă pentru aceasta decît o splendidă limbă moartă, doldora de o Istorie care îi conferă o valoare străină intenției sale. În această privință, descrierea pe care o face Barthes acestui moment este relevantă: "sub ochii săi, lumea civilă alcătuiește acum o veritabilă Natură, iar această Natură vorbește, produce limbaje vii care îl exclud pe scriitor; dimpotrivă, în mîinile sale, Istoria așează un instrument decorativ și compromițător, o scriitură moștenită de la o Istorie anterioară și diferită, de care nu e răspunzător și care e, totuși, singura pe care o poate folosi. Atunci se naște un tragism al scriiturii,

deoarece scriitorul conștient va trebui de-acum înainte să lupte împotriva semnelor ancestrale și atotputernice care, din adîncul unui trecut străin, îi impun Literatura ca un ritual și nu ca o reconciliere".

Ironia soartei, veți zice - iar izbăvirea stă tot într-un registru al ironiei: parodia. Introducerea tradiției, în ipostaza sa de cadru general/generalizant cu caracter sistemic, în textul parodic, marchează primul pas al dez-opacizării semnelor utilizate, al conferirii unei transparențe care să permită hoardei de noi semnificații accesul în text. Traseul care trece prin Din Berlin la Potsdam duce inevitabil la inventarierea completă din Antropomorfism.

În acest moment, defrișarea este completă și aventura logosului eminescian poate începe. Asumîndu-și o utopie - tentativa de debarasare de extremisme, de centrisme unilaterale, parțiale, în scopul declarat al recuperării imparțialității rațiunii - retorica ironiei eminesciene și-a găsit logica: comprehensiunea mecanismului social, al sentimentelor, ca fiind atentate umilitoare asupra adevăratei rațiuni, pentru că el ascunde adevărul că eul nu este decît un plagiat, un ansamblu de roluri, ascunde vanitatea civilizației interioare a omului și ereditatea rebelă care se disimulează sub poleiala conceptelor. Nu-i mai rămînea lui Eminescu decît să aștepte ca el însuși să fie parodiat. Ceea ce s-a și întîmplat.

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI
Abs., Iași

EMINESCU - POETICA INSOLITĂRII

"Obiectele percepute de mai multe ori încep a fi percepute prin recunoaștere: știm că obiectul se găsește înaintea noastră, dar nu-l mai vedem. De aceea nu putem să mai spunem nimic despre el"

V.Sklovski

1. "În vremea veche trăia un împărat..."

Fiece basm se deschide invariabil cu formula care consacră o excepție: "A fost o dată ca nici o dată". Nici o dată înseamnă nici o altă dată, anterioară sau posterioară momentului privilegiat, alungă orice bănuială că istoria s-ar putea repeta, funcționează restrictiv pe axa temporală, în ambele sensuri pornite din punctul astfel insolitat.

Povestea este protejată de degradare, de repetiția coboritoare în obișnuit, în profan, prin acest avertisment, dar mai ales prin finalul care o califică deseori drept "minciună" - negînd, deci, adevărul întîmplărilor povestite și anihilînd eventuala dorință de reeditare a acestora. Dar pe parcursul său basmul are nevoie de încrederea celor ce sînt martorii ființării sale și de aceea încearcă să-și apere verosimilitatea măcar temporar, anunțînd că toate s-au întîmplat cu adevărat, dar demult, într-un trecut incontrolabil, "odată ca niciodată"; faptele pot părea inventate, dar "dacă n-ar fi nu s-ar povesti". N-ar fi și nu n-ar fi fost - interesează nu apărarea veridicității unor întîmplări propriu-zise, ci valabilitatea unor modele de întîmplător. "Niciodată" devine expresia imposibilității de a fixa, de a încremeni într-un moment, într-un fragment de timp, lucruri atemporale.

"Odată ca niciodată" cuprinde și faptele, și spunerea faptelor. Basmul este pentru că (și în timp ce) se povestește. Dar povestitorul nu-și asumă decît funcția de colportor. Temîndu-se să se afirme drept creator, el își apără indirect "copilul"

ficţional inventîndu-i o stare civilă, fie şi nebuloasă - pretinde că reproduce fapte care au avut loc aievea, într-un cîndva nereperabil, imposibil de reconstituit. "Scuturarea" de responsabilitatea înfiinţării basmului încetează a mai fi o strategie, cu timpul. Incipitul-clişeu conduce spre stabilirea unei convenţii preliminare, spre instituirea unui cod care, simulînd efortul de a preciza circumstanţele, încifrează conţinutul narativ într-o cheie fantastică: "A fost odată ca niciodată, pe cînd puricele se potcovea..." Dintru început, receptorul este prevenit cum trebuie "să guste" basmul. Treptat, el învaţă atît de bine această lecţie, încît "a fost odată" devine semnalul unei înşiruiri de fapte cuprinse într-un model de receptare validat de încheierile tipice, în notă burlească.

Romanticul Eminescu nu poate folosi această cheie, pentru că el nu povesteşte hîtru despre un Făt-Frumos, ci visează despre Făt-Frumos din lacrimă. Basmul se hieratizează, devine solemn. Proiectată într-un timp sacru, în care crede fără reticenţă, plăsmuirea urmăreşte un destin excepţional, al unui personaj de două ori excepţional. O primă treaptă a insolităţii este numele. Dar Feţi-Frumoşi sînt cîte basme îi povestesc. Basmele care seamănă povestesc despre Feţi-Frumoşi asemănători, fac dintr-o excepţie o clasă cu mai multe elemente.

Protagonist al unei istorii insolite, Făt-Frumosul lui Eminescu trebuie să fie altfel şi decît eroii excepţionali. Născut dintr-o lacrimă divină, el este deasupra şi în afara sferei tuturor: "Boierii ce şedeau la masă în haine aurite, pe scaune de catifea roşie, erau mai frumoşi ca zilele tinereţii şi voioşi ca horele. Dar mai ales unul dintre ei, cu fruntea-ntr-un cerc de aur bătut cu diamante şi cu hainele strălucite, era frumos ca luna unei nopţi de vară. Dar mai mîndru era Făt-Frumos". Străbătut de fior metafizic, Făt-Frumos din lacrimă nu e un oarecare voinic trăindu-şi încercările, ci o fantasmă adusă din "turburea împărăţie a umbrelor" de ruga fierbinte a mamei sale şi, mai ales, de caritatea Mamei alese de Fiul divin. Lacrima aceasta se întrupează în Făt-Frumos, repetînd miracolul dumnezeirii coborîte pe pămînt. Ars de fulgerele Genarului, Făt-Frumos renaşte prin

cuvîntul nemijlocit al Divinităţii.

Umbrele convocate întru materializare prin vrăji necurate, în ceasurile sfinte, se pierd iarăşi "în palatele înmărmurite ale cetăţii din lună", disoluţia lor otrăvind aerul pur al nopţii. Făt-Frumos este protejat de aceste miasme pentru că el trebuie să rămînă pe pămînt, să întruchipeze dragostea absolută a fetei care îl primeşte siderată: "Bine-ai venit, Făt-Frumos, zise ea cu ochii limpezi şi pe jumătate închişi, cît e de mult de cînd te-am visat . . Pe cînd degetele mele torceau un fir, gîndurile mele torceau un vis". Diafana Ileană nu-şi analizează reveria raportînd-o la realitate, ea fiinţează doar întru visul său.

Povestea lui Făt-Frumos din lacrimă rămîne suspendată la momentul apoteotic al nunţii ("cum n-a mai fost alta pe faţa pămîntului") care consacră fuziunea umanului şi a cosmicului. Trezit din euforia fantasmagorică, povestitorul adaugă, după o sincopă grafică, un epilog. Odată sfîrşit basmul lui, el îşi încheie discursul concesiv tradiţiei: "ş-au trăit apoi în pace şi în linişte ani mulţi şi fericiţi, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea, că pentru feţii-frumoşi vremea nu vremuieşte, apoi poate c-or fi trăind şi astăzi". Acest final vizează nivele diferite de receptare. Feţii-Frumoşi dobîndind împăcare şi longevitate legitimează şi împlinesc în spaţiul ficţional năzuinţe general-umane, alină măcar dorul de aceste omeneşti idealuri. Însă, mai mult decît atît, facerea basmului, act demiurgic, poate transfigura, poate înălţa. aşa încît trecerea vremii să fie anulată, iar pacea să fie numele echilibrului suprem - "şi în sine împăcată stăpînea eterna pace".

Prezentul poveştii este etern şi perspectiva lui Făt-Frumos din lacrimă cuprinde fiecare astăzi, al fiecărui receptor. Eroul de excepţie trăieşte pentru cine crede în el şi poate să-l vadă într-adevăr.

"Scopul imaginii nu este de a apropia semnificaţia ei de înţelegerea noastră, ci de a crea o percepere aparte a obiectului, de a crea "vederea" lui, şi nu simpla sa recunoaştere".

V.Sklovski

2). "Din mii minuni din lume o singură minune"

Folosirea superlativului relativ în două etape este o modalitate de insolitare. In clasa de elemente superioare se evidenţiază o dată în plus unul, care concentrează intensiv,într-o măsură şi mai mare, însuşirile excepţionale. Aşadar, se indică genul proxim şi apoi diferenţa specifică. Iubita e ca "luna printre stele", "regina albelor nopţii regine", "femeie între flori" ş-o dulce floare-ntre femei", zînă "Mai frumoasă, mai senină/Dintre toate celelalte". (Nemaiinsolitată prin iubire,femeia seamănă tuturor "la vorbă şi la port", este "încîntătoare - iar numai o femeie".) Dragostea este "visul din urmă", cel mai sfînt, deasupra tuturor, pentru că numai el singur nu moare:alte visuri cad "precum în vînt rotiri de frunze-uscate.../Statornic nu-i decît al nostru-amor..." Dragostea insolitează şi secvenţe temporale, precum "ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm", devine misterul suprem al fiinţei: "În ochii mei acuma nimic nu are preţ/ Ca taina ce ascunde a tale frumuseţi".

Nivelul excepţional ajuns accesibil, cunoscut, trebuie depăşit la rîndu-i; se tentează mereu mai înaltul, în adierea absolutului ce stă să prindă contur.

"Orice idee despre absolut este negativă - nefinitul timpului, nefinitul spaţiului, nefinitul cauzalităţii".

M.Eminescu - ms. 2275 B

3) "Semne şi minuni/Care n-au chip şi nume"

Cînd repetata şi progresiva delimitare, insolitare în contextul excelenţei, nu mai este simţită ca operantă, se neagă

dintru început existența unei serii paradigmatice. Fantasma perfecționării se înalță, unică și inaccesibilă. O fată de rege este frumoasă "cum nu s-a pomenit"; o fată de împărat, "de-o frumusețe fără seamăn", este închisă într-o grădină de aur "ca nici o rază-a lumei să n-o bată", fiindcă "prea e frumoasă, prea nu e de lume". Absolutul, sacrul, este astfel protejat de oglindiri degradate și de receptări profanatoare.

Desăvîrșirea nu poate fi numită, pentru că denominația este un act de luare în stăpînire. Obiectul tabu este indicat prin metafore, prin perifraze de tipul - "ceea ce nu are nume". Aspirînd la accesul în lumea sacrului, o mamă cere ursitorilor, pentru fiul său, nu "daruri trecătoare", "daruri ce în pripă/Sunt supuse la risipă", ci "un dar nespus de scump ce n-are nume". Darurile "minore" oferite ar asigura insolitarea doar in planul uman - copilul ar ajunge împărat, "un soare-n lumea pămîntească". Mama nu acceptă ca băiatul să-i fie doar "pătrunzător ca și lumina mare", să înțeleagă doar "cele lumești și sfinte", ci să le stăpînească. Ea cere ca miracolul să coboare în copil (și în ea, prin contaminare), uită umilința și tentează cucerirea lucrului necunoscut altora, rămas nerostit: "Lui să-i dați ce din mulțime/ N-a putut să aibă nime/Si nespus și fără rost".

"În numele Celùia al cărui veeinic nume/De a-l rosti nu-i vrednic un muritor pe lume", hybris-ul este pedepsit printr-un dar ucigător. Cînd omul încearcă să atingă ceea ce se refuză cunoașterii empirice (forțînd interdicția protectoare), i se arată ceea ce nu va dobîndi niciodată, i se menește conștiința absolutului și aspirația spre absolut - "Dorul după ce-i mai mare/"N astă lume trecătoare/După ce-i desăvîrșit". Mediator între două lumi, cel dăruit cu asemenea năzuință rămîne singur în afara amîndurura. Ochii îi lucesc himeric "ca două patimi fără saț" și sufletul îi e mereu chinuit de intangibila fantasmă care îl ademenește dincolo de condiția dată, fără să-i permită accesul în condiția dorită. Fiindcă a îndrăznit să numească, să concretizeze perfecțiunea ("tinerețe făr' de bătrînețe/Si viață făr' de moarte"), aceasta îi apare evanescentă, lipsită de consistență materială: i se arată "frumoasa fără corp", care "umbră-i ca din soare", după cum a

fost avertizat ("Ea atuncea astfel este/Ca şi cînd ar fi a ta"). Arătat, dar mereu de neatins, absolutul, "în sine încheiatul", "ceea ce este" - în ordinea supremă -, îi apare omului ca fiind "ceea ce nu e", contrazicînd tot ce se poate atinge, înţelege, cunoaşte, avea.

Demersul cognitiv îşi ia ca obiect o abstracţiune care neagă orice raport cu altceva. "Diferenţa specifică" presupunea şi existenţa unui fond comun; insolitarea prin negaţie exclude comparaţiile, scoate lucrul respectiv din orice clasă. Iubita cu ochi "negrăit de dulce" este de "o frumuseţe nemaigîndită, sfîntă". Nemaigînditul, iată, poate fi gîndit cîndva, deşi nu întotdeauna poate fi numit, pe deplin ordonat prin cuvînt: "Cît de frumoasă eşti pot spune/Cît te iubesc nu e de spus".

Prefixul negator se insinuează apoi în toate, tinzînd la anularea lumii comune căreia i se refuză intuiţia "nemarginilor de gîndire". Absolutul, veşnicia, ia chipul morţii - un înger ce "frumosu-i ca nealţii"; instinctiv, este detectată primejdia ce pulsează ascunsă în fermecătoarea aparenţă, dar tentaţia nu dispare, este încă şi mai puternică. Şoapta fetei atrase de Luceafăr în lumi inaccesibile muritorilor - "O, eşti frumos cum numa-n vis/Un înger se arată/Dară pe calea ce-ai deschis/N-oi merge niciodată" - nu e un refuz, ci o amară constatare a neputinţei. Traiectoria ideală este incompatibilă cu făptura încătuşată în "lutul strîmt". Revelaţia tragică a discrepanţei dintre aspiraţie şi putinţă favorizează cunoaşterea de sine; reflexul insolitării a "ceea ce este" întru veşnicie este insolitarea omului, în zadar "pe pămînt rătăcitor", singur trecător într-un spaţiu veşnic, nemărginit. Cerînd nesocotit totul, omul pierde fericirea puţinului ce-i este dat; fiinţarea într-un spaţiu acum străin devine o dramă.

"Omul produce totdeauna ceva nou, o lume nouă, el redă lumei naturei nemărginirea sa".

M.Eminescu - ms. 2257

4) "Numai poetul/Ca pasări ce zboară/Deasupra valurilor/ Trece peste nemărginirea timpului"

Odată pierdută fericirea, starea de grație a începuturilor, a "vremii celei vechi" în care "Dumnezeu mai umbla pe pămînt" (cînd omul comunica, vorbea și era una cu divinitatea), viața devine o zbatere fără sens. Fragmentul care a năzuit să se identifice sau să se substituie totalității este definitiv exclus din ordinea pe care o perturbă. Căderea este urmarea unei dizarmonii între subiectul cunoscător și obiectul cunoașterii sale, este rezultatul unei rupturi afective inițiate de cel care nu crede (în) ceea ce nu poate pipăi, și care privește cu resentiment ceea ce i se refuză (deși, gîndește el, i s-ar cuveni totul). Idealul se materializează, devine un vînat dorit în sine și pentru sine, ca mijloc de accedere la o poziție superioară. Dar a stăpîni nu înseamnă numai a fi deasupra (= în afara) a tot ce există, ci și a fi în toate. Ținta nu este un capăt de cale, ci este lumină călăuzitoare pe un drum nesfîrșit, este un luceafăr tremurător cu care călătorul comunică simpatetic. Efluviile de înțelegere unifică, nasc organicitate, omogenitate, armonie, adică un cosmos.

Ființa pierdută în lume, devenită solitară și trist pieritoare, învață lecția eternității. Revelația creației prin și întru iubire îi este alfabetul facerii. Perfecțiunea, "chiar de neauzit și de negăsit nicăieri pe lume - este sortită, măcar cu dorul de ea, cu deschiderea întru ea, să-l scoată (...) din lumea obișnuită a devenirii". (C.Noica - Sentimentul românesc al ființei) "Adînca sete a formelor perfecte" va să se potolească la izvorul poeziei.

Căutarea absolutului nu sfîrșește nicînd și niciunde; deși mereu doritor de altceva, sufletul nu are voie să uite ceva, să-și piardă reperele. Insolitarea idealului nu întruchipează un mecanism de anulare, de pulverizare a punctelor fixe la care se raportează, fie și prin contrast, lucrul năzuit. Dorința de absolut, de perfecțiune, traversează necontenit totul, și ceea ce a fost, și ceea ce este, deschizînd totodată un orizont nelimitat; experiența trecută este premisa pentru inițierea unui nou

zbor - de luceafăr ce "răsare oriunde ar apune". Căderea rămîne perechea dialectică a înălţării; spiritul îşi asumă cunoaşterea, ia totul în iubitoare stăpînire. Poetul-demiurg trece peste constrîngeri, uşor, pe aripa poeziei. Cuvîntul creează lumi - "roiuri luminoase izvorînd din infinit" şi la infinit. Nimic nu sfîrşeşte, ci totul mereu (re)începe şi se împlineşte, căci,spune poetul, "Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine/O lume e în lume şi o vecie ţine". Poezia, basmul relevă adevăruri general-umane: dacă n-ar fi, nu s-ar povesti. Dar povestea consacră aceste adevăruri, modulînd în subtext ideea ce-l animă pe băsmuitor: nimic n-ar fi, de nu s-ar povesti.

Stud. P.HITICAŞ
Anul III, Cluj-Napoca

UN MODEL DE INSTITUIRE A IPOSTAZELOR FICŢIONALE ALE "EU"-LUI ÎN TEXTELE LIRICE EMINESCIENE CU TEMATICĂ EROTICĂ

Încercarea noastră îşi propune să urmărească modul de constituire a situaţiilor enunţiative ficţionale în lirica eminesciană. Am pornit în acest sens de la reluarea şi dezvoltarea unor constatări bine cunoscute ale lui Tudor Vianu din Atitudinea şi formele "eu"-lui în lirica lui Eminescu, în conformitate cu care: "Eminescu rămîne în primul rînd un reprezentant al liricii personale, şi aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părţi a operei lui"[1].

În obiectivul principal al investigaţiei noastre stă identificarea unui model unitar de construcţie a situaţiei enunţiative, focalizîndu-ne asupra poemelor cu tematică erotică. În acest scop ne-am propus următoarea strategie, în abordarea textelor:

1. identificarea schemelor generale de instituire a ipostazelor enunţiative ficţionale;

2. definirea naturii relaţiei lirice dintre protagonişti, prin identificarea modelelor cognitive care stau la baza metaforizării iubirii;

3. integrarea ipostazelor şi relaţiilor astfel delimitate în situaţii-tip;

4. integrarea situaţiilor izolate în macrostructura sau structura globală a textului.

1. Într-un prim moment preliminar, am încercat aşadar, identificarea schemelor generale de în-fiinţare a ipostazelor enunţiative, pornind de la izolarea, în structura de suprafaţă a textelor, a unor mărci gramaticale explicite: pron. pers. de pers. I-a, a II-a, precum şi cele de persoana a III-a (în cazurile în care acestea reprezintă ipostaze ale subiectivităţii lirice); am considerat, deasemenea, şi mărcile incluse în desinenţele verbelor, pers. I-a, a II-a, sau cele subînţelese, în cazul

persoanei a III-a; am luat în considerare substantivele nume proprii, sau cele cu valoare de nume proprii sau funcţie de substitutele pronominale.

La o analiză atentă a textelor cu tematică erotică, am circumscris conţinutul schematic imaginativ sau cadrele referenţiale în care apar integrate aceste mărci şi, luînd în considerare şi determinările lor verbale şi circumstanţale, am ajuns la concluzia, deloc surprinzătoare, că cea mai frecventă schemă de instituire a "eu"-lui liric se realizează, în aceste texte, prin ipostaza pe care o numim convenţional a "îndrăgostitului". Această ipostază ficţională a "eu"-lui liric domină universul poeziei erotice eminesciene. Peste 50% din texte se construiesc pe baza acestei "scheme generale". Alte două ipostaze enunţiative care se evidenţiază, prin frecvenţă, în poezia erotică eminesciană sînt: cea a îndrăgostitului care suferă (circa 21% din texte) şi a scepticului (circa 18%). Trebuie consemnată ocurenţa şi a altor scheme de instituire a ipostazelor "eu"-lui liric, precum cea a îndrăgostitului care regretă iubirea pierdută sau trecută, a resemnatului, a însinguratului, a fericitului (cu o pondere mult mai restrînsă (decît la alţi poeţi) etc.

Să mai adăugăm în acest moment preliminar, că - urmînd "perspectiva" asumată de Vianu, pe urmele lui Emil Steiger în viziunea căruia: "lirica mascată poate fi trecută în categoria mai largă a liricii personale, ca o a doua varietate"[2], am încadrat şi noi aceste ipostaze ficţionale ale "eu"-lui în schemele generale menţionate, ca reprezentative pentru "lirica personală".

2. Momentul imediat următor al demersului nostru a procedat la analiza imaginilor poetice care definesc relaţia dintre ipostazele anterior delimitate şi un "tu" (ipostaza interlocutoarei sau a "iubitei"), pe baza ipotezei că aceste imagini pot fi reduse, în ansamblul lor, la cîteva modele cognitive de bază:

a) MODELUL FORŢEI - în care iubirea este ipostaziată ca forţă fizică sau supranaturală;

b) MODELUL STĂRII - în care iubirea este ipostaziată ca stare, de obicei stare limită: agonie, boală, chin etc.;

c) MODELUL EVENIMENŢIAL - în care iubirea este ipostaziată ca eveniment, poveste, întîmplare, zbatere etc.;

d) MODELUL FIINŢEI - în care iubirea este ipostaziată ca o "făptură" care se naşte, creşte, se întîlneşte şi moare;

e) MODELUL SUBSTANŢEI - în care iubirea este ipostaziată ca materialitate;

Am urmărit confirmarea ipotezei noastre pornind, iarăşi, de la depistarea şi analiza unor mărci specifice în structura de suprafaţă. De data aceasta, mărcile de reper au fost cele "lexicale" (ca: substantivele, verbele şi adjectivele care presupun, sau implică (ori conotează) într-un fel sau altul subiectivitatea. Pornind de la aceste repere, am urmărit să specificăm modelul cognitiv dominant şi cel(e) subordonat(e), acordînd prioritate netă, fireşte, ocurenţelor metaforice şi, general, figurative.[3]

Modelul cognitiv predominant în lirica erotică eminesciană se dovedeşte a fi modelul ipostazierii iubirii ca FORŢĂ,(circa 36% din texte). Acest model apare cel mai frecvent, ocupînd poziţiile forte în construcţiile poematice eminesciene. El apare atît izolat cît şi în configuraţie cu celelalte modele care îi sînt subordonate. Cele mai frecvente configuraţii ar fi: modelul FORŢĂ (dominant) + modelul EVENIMENŢIAL (subordonat); modelul FORŢĂ (dominant) + modelul STĂRII (subordonat). Mai puţin frecventă apare configuraţia: modelul FORŢĂ (dominant) + modelul FIINŢĂ (subordonat) şi modelul FORŢĂ (dominant) + modelul SUBSTANŢĂ (subordonat).

Al doilea model cognitiv, ca pondere între cele întîlnite în textele studiate, ar fi cel EVENIMENŢIAL (circa 29%). În majoritatea textelor în care se actualizează, acest model intră în următoarele configuraţii: modelul EVENIMENŢIAL (dominant) + modelul STĂRII (subordonat). Am mai întîlnit izolat, şi următoarea configuraţie: modelul EVENIMENŢIAL (dominant) + cel al FORŢEI (subordonat).

Un alt model cognitiv ce poate fi desprins la baza figurării relaţiei erotice dintre protagonişti şi care apare cu o frecvenţă semnificativă este cel al STĂRII (circa 18%). Cel mai

adesea acesta apare în configurație cu modelul EVENIMENTIAL, și, mai rar, cu modelul FORȚEI.

Modelul FIINȚEI și al SUBTANȚEI, apar foarte rar ca modele ale figurării relației erotice dintre protagoniști. Pe cei dintîi model îl întîlnim ca dominant doar în poemul Atît de fragedă, iar pe cel de-al doilea în poemele Amorul unei marmure și Replici.

3. În stadiul imediat următor al demersului nostru, ne-am oprit asupra integrării schemelor generale enunțiative ale "eu"-lui liric din poezia erotică eminesciană în situații lirice tip. În urma analizei efectuate în această perspectivă, pe baza rezultatelor atinse în etapele anterioare, am ajuns la concluzia că o parte covîrșitoare a textelor cu tematică erotică eminesciană (circa 77%) se actualizează pe schema tip I Pro-II pro.[4] Un alt grup de texte se actualizează și pe schema situației enunțiative I Pro-II△ , (circa 10%), pe urmă revenind la schema situației tip generale (I Pro-II pro.) Patru poeme: Sonete (strofele 1 și 2), Ce e amorul?, Care-i amorul meu în astă lume?, Dacă iubești fără să speri, sînt instituite pe baza schemei situației enunțiative: I Pro-II aut, în care "eu"-l liric se află în dialog cu o ipostază, dedublată, a sa însăși.

Am mai întîlnit în cercetarea noastră încă două tipuri de scheme ale situației enunțiative: I Pro-II impr. în poemele: Amorul unei marmure, Înger palid (strofele 1 și 2) și Odă (în metru antic), și I Pro-II gen., în poemul Care-i amorul meu în astă lume.

În finalul articolului de la care am pornit, T.Vianu, ajunge la concluzia că: "judecată după simpla frecvență a cazurilor, se poate spune că lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual. Cel mai mare număr al poeziilor sale cade sub această categorie"[5].

Analizele noastre de pînă acum, efectuate pe baze mai mult formale și strict statistice, confirmă în cea mai mare parte intuițiile marelui critic: majoritatea covîrșitoare a poemelor eminesciene erotice se instituie pe baza unei scheme generale a

situaţiei enunţiative personalizate.

4. Sarcina cea mai dificilă care a rămas, însă, în faţa cercetării noastre este aceea a integrării situaţiilor enunţiative tip în macrostructura sau structura semantică globală a textului, altfel spus, înscrierea lor în cîmpuri referenţiale interne[6].

Pornim de la premiza existenţei, la nivel prototextual - înţeles ca "stadiu embrionar, primar"[7] în procesul de generare a sensului - a trei momente fundamentale pentru realizarea coerenţei textuale. Aceste trei momente sînt:

a) momentul DIAFORIC - care se caracterizează prin conflaţionarea celor două cîmpuri interne de referinţă pe care se structurează textul;

b) momentul ENDOFORIC - care constă în retragerea "eu"-lui din acest conflict şi centrarea atenţiei sale spre interior;

c) momentul EPIFORIC - care se manifestă prin asumarea şi transcenderea conflictului sau conflaţiei între cîmpurile referenţiale.

Integrarea situaţiilor enunţiative în text se realizează prin înscrierea lor în cîmpuri interne de referinţă, concepute ca articulări multiple de cadre de referinţă. Cadrele de referinţă le delimităm pe baza analizei deicticelor, adv. de timp şi loc, a ~~substantivelor care specifică spaţiotemporalitatea etc.~~

Pentru a ilustra modul în care se realizează integrarea situaţiilor enunţiative, în text, am selectat poemul Odă (în metru antic). Am preferat acest poem pentru varietatea situaţiilor enunţiative şi a modelelor de constituire a spaţiotimpurilor imaginare pe care le conţine.

La o analiză atentă a poemului am depistat trei ipostaze ficţionale ale "eu"-lui liric. Prima ipostază a "eu"-lui am numit-o convenţional ipostaza "scepticului" şi corespunde textual primei strofe a poemului: "Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată..."[8]. Cea de-a doua ipostază a "eu"-lui am numit-o convenţional ipostaza

"eu"-lui "scindat", şi corespunde textual următoarelor trei strofe ale poemului. În ultima strofă am descoperit cea de-a treia ipostază a "eu"-lui liric pe care o numim (convenţional) ipostaza "eu"-lui integral redobîndit.

Modelul cognitiv dominant al relaţiei dintre protagonişti este modelul FORTEI pe care-l întîlnim în două situaţii ca avînd subordonat modelului STĂRII şi cel EVENIMENŢIAL: "Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi,/Suferinţă tu, durere de dulce.../Pîn-în fund băui voluptatea morţii/ Neîndurătoare.//Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/Apele mării".

Schemele situaţiilor enunţiative tip sînt şi acestea complexe şi variate. În prima strofă a poemului: "Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată;/Pururi tînăr, înfăşurat în manta-mi,/Ochii mei nălţam visători la steaua/Singurătăţii," situaţia enunţiativă se actualizează pe schema I Pro-IIΔ , poziţia interlocutorului liric fiind vidă, microtextual constituindu-se ca monolog.

În cea de-a doua strofă,("Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi,/Suferinţă tu, dureros de dulce...") situaţia enunţiativă se instituie pe baza schemei I Pro-II impr., interlocutorul ("tu") fiind constituit de o ipostază enunţiativă improprie: ("suferinţă").

În strofele trei şi patru se revine la schema situaţiei enunţiative întîlnită în prima strofă I Pro-IIΔ , deci, la monologul interior. În ultima strofă, schema situaţiei enunţiative se complică, devine acum, greu de stabilit dacă singura apariţie textuală (+) uman ("ochii turburători") în ipostaza interlocutorului liric, este aceeaşi ipostază ficţională a "iubitei" cu cea invocată în ultimul vers: "Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!". Din această cauză propunem următoarea schemă a situaţiei enunţiative: I Pro-II pro/impr., ipostaza improprie se evidenţiază în cel de-al doilea vers al ultimei strofe: "Vino iar în sîn nepăsare tristă". În ambele cazuri trebuie să presupunem, însă, la un nivel mai profund al structurii de adîncime o schemă generativă de autocomunicare: I Pro-II aut.

Poemul este structurat pe două planuri: un plan fenomenal empiric și un plan "transcendent". Construcția biplană se evidențiază încă din prima strofă în care se instanțiază, de fapt, și momentul DIAFORIC, manifestat prin conflaționarea celor două planuri: "Nu credeam să-nvăț//a muri vreodată;/Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,/Ochii mei înălțam visători la steaua/Singurătății/. Acum se realizează scindarea planurilor prin schițarea unei contradicții ireductibile dintre cele două "lumi": lumea transcendentă fiind proiectată într-un viitor inaccesibil. Acest model de construire a spațiotimpului imaginar va rămîne dominant în poem. Urmînd desfășurarea celor două cîmpuri interne de referință conflaționate, putem distinge cîte trei cadre interne de referință pentru fiecare cîmp, cadre situate simetric, axial.

Următoarele trei strofe care nuanțează toposul "chinului lăuntric", sub incidența căruia este pus în acest caz eul liric, instanțiază, de fapt, momentul ENDOFORIC.

"Eu"-l liric își centrează atenția asupra propriei "suferinți": "De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/Pe-al meu propriu rug mă topesc în flacări.../Pot să mai re-nviu luminos din el ca/Pasărea Phoenix?

În ultima strofă a poemului am identificat momentul EPIFORIC, în care "eu"-l liric transcende contradicția dintre cele două planuri și se proiectează într-un plan distinct, cel al "eu"-lui integral redobîndit; "Ca să pot muri liniștit, pe mine/Mie, redă-mă."

Pentru a conchide, o explorare ca cea înfățișată sumar aici își poate revendica, sperăm, cu deplină legitimitate, un modest aport la rezolvarea, cu mijloacele cercetării poetice actuale, a unora dintre problemele majore formulate de exegeza clasică a creației eminesciene. Schematizarea formală a situațiilor și ipostazelor enunțiative ne-a putut sprijini, astfel, în confirmarea, pe baze riguroase, a intuiției fundamentale a lui Tudor Vianu despre natura "personalizată" a liricii eminesciene.

Pe de altă parte, prin introducerea conceptelor de "modele cognitive", "cadre" și "cîmpuri referențiale", precum și a unei schematizări a dinamicii metaforice de adîncime a textului,

s-a putut prefigura, credem, un model unitar de instituire a ipostazei enunţiative ficţionale a eului în lirica erotică eminesciană.

N O T E

1.Tudor Vianu, Figuri şi forme literare, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1946, p.51-61.

2.Op.cit.

3.Conceptul de model cognitiv este teoretizat, recent, la George Lakoff, Women,Fire,and Dangereus Things, What Categories Reveal about about the Mind, Chicago,The University of Chicago Press, 1987.

4.Preluăm, aici, formalizarea situaţiilor enunţiative în lirică de la Y.I.Levin, Le statut communicatif du poeme lyrique, în Y.M.Lotman şi B.A.Ouspenski, Travaux sur les systèmes de signes, Paris, Ed.Complexe, 1976, 2o5-212.

5.T.Vianu, op.cit.

6.Utilizăm conceptele de cadre şi cîmpuri referenţiale în sensul semanticii integraţionale promovate,la noi, de M.Borcilă,Contribuţii la elaborarea unei tipologii funcţionale a textelor poetice, S.C.L., 1987, nr.3.

7.M.Borcilă, art.cit.

8.M.Eminescu, Opere alese, vol.I-III (ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius), ediţia a II-a,col. Scriitori români, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Stud. Laura PAVEL
Anul I, Cluj-Napoca

MIHAI EMINESCU,"DINTRE SUTE DE CATARGE"
(analiză de text)

În ciuda fluenţei şi aparentei proprietăţi a semnificantului, postuma Dintre sute de catarge (apărută mai întîi în "Sămănătorul", I, 15, 10 martie 1902, apoi în ediţia Hodoş, din acelaşi an) suscită în continuare demersuri decodificatoare,căci ambiguităţile stilistice şi licenţele poetice par să-i escamoteze universul de semnificaţi.

Ca urmare, nu vom aborda o cale unilaterală de acces înspre resorturile a ceea ce înseamnă specificitatea acestei poezii - stilistic şi conţinutistic - ci vom recurge la conlucrarea efectivă a diverselor perspective, într-o succesiune şi sperăm, complementaritate, nejustificată decît de urmărirea logicii interne a textului. Astfel, luînd ca premisă teoretică principiile unei poetici "pînă la bruioane", după sintagma lui Jean Bellemin-Noel (în Le texte et l'avant-texte, Paris, 1972, apud Marian Papahagi, Pentru o fenomenologie a rescrierii, în RITL, XXXII, 1984, nr.3, p.55), vom face apel la configuraţiile celor trei variante (cu subvariante) existente în mecanismul producerii acestui poem, reinterpretate mai întîi de autorul însuşi într-un sever act de autocenzurare.

În codul nostru de lectură nu vom eluda însă nici perspectiva novatoare schiţată de grupul μ în Rhétorique de la poésie, (Bruxelles, 1977), aceea a posibilităţii de a accede la semnificaţiile adînci ale unui poem prin prisma modelului triadic imanent actului liric poli-izotopic (presupunînd categoriile de izotopii LOGOS-COSMOS-ANTHROPOS). Plecînd în acelaşi timp pentru eficacitatea unei citiri a textului liric pas cu pas, evitînd deci să-l restructurăm arbitrar, ne vom opri la început asupra primei secţiuni din două variante sensibil diferenţiate conţinutistic, dar şi valoric: versiunea cunoscută (şi recunoscută unanim ca superioară din punctul de vedere al realizării artistice) şi varianta Văd corăbii părăsite . Aceasta din urmă ne familiarizează cu un topos liric inanimat, "corăbiile părăsite" asimilîndu-se mai degrabă simbolisticii thanatologice

decît aceleia legate de sufletul uman alienat și rătăcitor:"Văd corăbii părăsite/Ce-și lăsară malurile". Subiectul liric - semnalat de persoana I a confesiunii dezabuzate - urmărește de departe, distanțat deci de obiectul contemplării sale, desprinderea de maluri a corăbiilor părăsite. Această pornire a lor în larg nu este deocamdată decît un fenomen aleatoriu ce se petrece într-un COSMOS primordial, vidat de ANTHROPOS. Dacă elementul comun cu versiunea finală rezidă în statutul de agent malefic al destinului pe care-l deține diada "vînturile, valurile" ("Să le bată sînt ursite/Vînturile, valurile"), plutirea corăbiilor departe de maluri se petrece deocamdată în lipsa mobilului venit dintr-un suflet uman avid de cunoaștere.

Desigur, o dată cu strofa de debut a textului intitulat Dintre sute de catarge, toposul mării se integrează unui registru liric al "medierilor", dacă e să recurgem la unul dintre conceptele poetice vehiculate de grupul μ , căci, în spațiul amplu al unei interogații retorice, cu principala plasată în ultimele două versuri, intervine nu doar o inspirată sinecdocă, aceea a catargelor. Factorul care realizează medierea subtilă între izotopia lirică a COSMOS-ului (element lait-motivic al incantației omniprezente - "vînturile, valurile" - amenințînd cu reiterarea haosului primordial un alt element cosmic, malurile) și izotopia ANTHROPOS este o metaforă implicită, în care doar unul din termeni e prezent; aici "catargele" pot presupune umanul, atîta vreme cît intuim posibilitatea ca unele să se sustragă acțiunii uzurpatoare, violente a elementelor stihinice.

Iată,deci,indicii ale unei superiorități de viziune lirică în raport cu varianta Văd corăbii părăsite , întregul text Dintre sute de catarge devenind încă de pe acum o alegorie sui-generis a unei tentative de cunoaștere cu o finalitate mereu incertă. Căci orice desprindere de contingent, ca act inițiatic, ca debut al unui hagialîc al cunoașterii va fi cu fatalitate contracarată de diada obsedantă "vînturile, valurile" (sau de aceea "valurile, vînturile", sintagmă identică la nivelul semnificatului cu prima, ale cărei elemente sînt mereu reversibile), într-o juxtapunere aproape imuabilă, în care termenii se presupun reciproc, pierzîndu-și autonomia inițială. Refrenul traduce

în fapt, prin alternanţa, la nivel fonic, închis (î)/deschis(a), o tensiune lirică ce va fi ulterior depăşită în virtutea acelei "coincidentia oppositorum", atît de specifică matricei stilistice eminesciene.

Transpus într-un [illegible] şi estetic [illegible] rezonanţe, actul de părăsire (v. verbul "lasă") e [illegible] ca lo[illegible]at, sigur, mărginit şi suficient le are ca protagoniste pe fiinţele predispuse dramatic în umbra catargelor. Interogaţia retorică proliferează în cea de-a doua strofă într-un paralelism sintactic aproape perfect (exceptînd dislocarea în final de vers a adverbului "oare", din necesităţi prozodice, ca şi refrenul inversat). Apetenţa eminesciană pentru vast şi indefinit spaţial (Edgar Papu distingea o "categorie a departelui" în poezia lui Eminescu) se circumscrie fericit dezmărginirii însăşi actului cunoaşterii (corăbii) şi al existenţei (păsările călătoare pornite în căutarea unui tărîm propice, paradisiac). Ca actanţi lirici în cea de a doua strofă, păsările vizează în demersul lor cognitiv atingerea idealităţii, reclamată şi de către impersonalul şi ermeticul "gînd" din final. Triada păsări - cînturi/cîntări - gînd ne furnizează accesul la structura de adîncime a articulaţiilor afective - în medierea retorică de revelare a izotopiilor lirice unele prin altele - şi conceptuale ale poemului. Căci o altă postumă, Numai poetul..., pune în lumină explicit o aceeaşi structură ternară imanentă discursului. "Numai poetul", agent propulsat în prim-planul scenariului liric prin adverbul restrictiv antepus, are privilegiul survolării temperaturii înspre etern, spaţiul sacru în care rămîne fiind, după sugestia lui Gilbert Durand, emblema timpului sacru: "Trece peste nemărginirea timpului,/În ramurile gîndului,/În sfintele lunci,/Unde păsări ca el/Se-ntrec în cîntări". Păsările călătoare care-şi asumă condiţia subiectului cognitiv, precum în Numai poetul..., ar putea fi în Dintre sute de catarge ipostaze metaforice ale creatorului, văzut ca protagonist liric implicit de data aceasta.

Într-un sistem prozodic perfect legitimat de factura discursului, alternînd versurile octosilabe simetrice sintactic în rimă încrucişată şi în structura metrică deschis (troheul versurilor neperechi) - închis (aspect analizat pertinent de

de D.Caracostea în Arta cuvîntului la Eminescu, Iaşi, 1980, p.304-
310), devin perceptibile două modalităţi distincte de a simula
formula lirică dialogică. Dacă interogaţiile retorice ale prime-
lor două strofe se revendicau de la un regim fals dialogal, în
fapt monologal, tenta de comunicare interumană se amplifică o
dată cu introducerea acelui "tu" ambiguu în strofele a II-a şi
a IV-a, identificabil cu un pseudo-eu, Recurenţa unui "tu" cu re-
flexe duale ori incerte ţine în poezia modernă de acea deschide-
re semantică şi plurivalenţă a formulei lirice, avîndu-şi efec-
tul scontat asupra sensibilităţii receptorului. Un atare discurs
de largi reverberaţii admite deci nu doar interpretarea monolo-
gală, ci şi aceea de cvasi-dialog (considerînd cele două părţi
ale poemului ca partituri contrapunctice a două voci diferite,
una interpelînd, cealaltă răspunzînd). Persoana a doua a strofei
a treia aparţine fie unui interlocutor detaşat şi incomprehensi-
bil, ce lansează verdicte ori face profeţii, fie unui eu înstră-
inat de esenţa sa primară. Vom mai afirma că acest "tu" cameleo-
nice poate fi într-o altă lecţiune critică repercusiunea stilis-
tică a "apropierii", a concretizării unei abstracţiuni într-un
fals dialog, "tu"-ul formal ca metonimie pentru un Eu generic,
spirit al universului. De altfel, Tudor Vianu releva o întreagă
"fenomenologie a persoanelor", restrîngîndu-se însă la accepţiu-
nile pronumelui noi în lirica eminesciană (cf.Atitudinea şi for-
mele eului în lirica lui Eminescu, în Scriitori români, I, Bucu-
reşti, 1970, p.268-280).

O dată decantate conotaţiile acestei misterioase persoa-
ne a doua, ne vom referi la regimul special de pasaj liric inter-
mediar, interludic al strofei a III-a. Prima în care modalita-
tea interogativă e abandonată în favoarea unei tonalităţi mai
grave, aforistice - ducîndu-ne cu gîndul la comentariul imperso-
nal al corului din tragediile antice - strofa aceasta prezintă,
alături de ultima, licenţe poetice numeroase. Faptul devine se-
sizabil de la cuvîntul de debut, conjuncţia care de regulă semna-
lizează o condiţională: "De-i goni fie norocul,/Fie idealurile".
In contextul mai sus citat trebuie însă subînţeles un "chiar"
înaintea conjuncţiei, logica internă a strofei şi a poemului în
ansamblu impunîndu-ne "citirea" subordonatei respective drept
concesivă.

Statutul ambiguu pe care-l deţine verbul <u>a goni</u> la viitor măreşte considerabil numărul de lecturi posibile în decriptarea textului. Căci în virtutea tranzitivităţii ori non-tranzitivităţii acestui verb, ca şi a semnificaţiilor aparte ce decurg din fiecare situaţie, ne permitem să evidenţiem nu mai puţin de trei interpretări. Prima, în care verbul intranzitiv semnalează "goana" acelui "tu" după noroc şi idealuri dezvoltînd deci o căutare înfrigurată, tensionată, impacientă; a doua, în care tranzitivitatea verbului presupune punerea în mişcare a celor două elemente cu funcţia de obiecte directe relaţionate disjunctiv, in absentia uneia sau alteia; a treia lectură vizează acţiunea diferită a unui verb tot tranzitiv, dar sinonim în acest caz cu "a alunga", aceea de repudiere a norocului sau a idealurilor de către un subiect liric pe care-l bănuim dezabuzat şi revoltat, demonic. In ce constă însă natura aparte a acestei strofe ca interludiu liric, aşa cum o defineam la un moment dat? Tocmai în conţinutul şi funcţia celor două elemente noţionale aduse în discuţie: "norocul" şi "idealurile". Entităţi ocurente frecvent în universul poetic eminescian, deşi se subordonează domeniului imaginativ-abstract, norocul şi idealurile mediază o trecere altminteri prea tranşantă de la registrul concret la cel al intelectului pur, chiar supraindividual ("gîndul" rămas "ne-nţeles", ce "zboară vecinic"). Căci, ca factor intermediar, însoţesc atît catarge şi păsări cît şi cîntul fluid şi omniprezent (v.utilizarea pluralului articulat hotărît "cînturile"), fie ca şi condiţie pentru dobîndirea unei finalităţi a demersului cognitiv ("norocul"), fie ca mobil intim al unui atare demers ("idealurile"). Umanizarea treptată a cadrului ia în strofa a treia formula sinecdocei, izotopia ANTHROPOS vădindu-se în coabitarea a două aspecte conexate sferei ontologicului: norocul, agentul împlinirii destinului, şi idealurile care tutelează acest destin.

Se impune atenţiei un ultim aspect stilistic, dintre cele mai remarcabile ale acestei strofe, prin răsfrîngerile pe care le are la nivel conţinuristic. Ne referim la licenţa poetică a răsturnării succesiunii temporale empirice în favoarea dobîndirii unei organicităţi aparte a timpului liric, în acord cu degajarea corectă a mesajului. După viitorul din subordonată ("De-i goni..."), principala ne readuce pe axa temporală înfiri-

tă a poesis-ului autentic, aceea de prezent etern: "Te urmează în tot locul/Vînturile, valurile". Ne vom permite aici, înainte de a trece la decodarea ultimei strofe, cîteva precizări suplimentare în legătură cu funcţionalitatea poetică a celor două forţe stihinice ubicue. Lesne detectabilă este mai întîi natura duală a acestora: distrugătoare (şi, prin transfer metonimic, agenţi ai dematerializării şi spiritualizării progresive a organicului), dar şi numai acompaniatoare (cu semul suplimentar de amplificatoare în ecou) ale gîndului de necuprins, de un ermetism ce nu va putea fi exorcizat ori atenuat nici prin acel cînt primordial, îmbinînd poesis şi melos. Detaliind motivaţiile acestei dihotomii, vom remarca modul în care tentativa de cunoaştere prin excedarea limitelor contingente este contracarată fără drept de apel în primele două strofe prin cîte un verb dur: sparge, îneacă. Trecîndu-se la o numire aluzivă a cunoaşterii abstracte, superioare ("idealurile") în strofa succedentă, forţele stihinice altădată omnipotente nu mai au o acţiune directă cu efect dezastruos imediat, ci secondează doar, părînd să împrumute prin sugestie actului cunoaşterii însuşirile lor destructive. Puterea lor malefică, acum latentă, e pusă parcă în umbră de însăşi puterea propriu-zisă a cunoaşterii. Aria de manifestare a acestor agenţi ai destinului implicabil se restrînge aşadar, "vînturile valurile" acţionînd indirect, conducînd subiectul uman intuit îndărătul acelui "tu" ambiguu la o continuă automăcinare, autodizolvare, autoflagelare. "Te urmează" deţine aici înţelesul lui "te direcţionează", "te secondează", prezentul verbal semnalînd permanenţa dorinţei de cunoaştere dar şi a măcinării concomitente, în care rezidă însăşi perisabilitatea existenţei.

Ultima strofă începe printr-o negaţie asimilată numelui predicativ "ne-nţeles", fapt ce pare a afirma o nouă perspectivă, în concordanţă cu pesimismul, nu atît de împrumut, schopenhauerian, cît structural, al poetului: sensul zbaterii întru cunoaştere i se refuză subiectului uman demiurg al cânturilor. Gîndul, realul subiect al verbului "zboară" (pe lîngă care epitetul "vecinic" marchează zbaterea infinită nu doar în spaţiu, ci şi în timp), acea entitate ideală, supraindividuală, nu se lasă încartiruit nici măcar în cînturile demiurgice. Asocierea gîndul-

impersonal, neliniștit în unicitatea sa nonumană, cu zborul - act al dezmărginirii, dezlănțuire paroxistică și purificatoare - o regăsim, de altfel, în ipostaza uranică a unui Hyperion aflat într-un demers cognitiv similar, în plutirea sa regresivă înspre increatul originar: "El zboară, gînd purtat de dor/Pîn'piere totul, totul". Nu intenționăm însă o radiografie a ambivalenței *zbor-gînd* în opera eminesciană, ci doar urmărirea cît mai fidelă a ceea ce textul ne oferă spre meditație. În *Dintre sute de catarge* gîndul, incomprehensibil, rupt de umanitate,de normalitatea aspirațiilor contingente mereu zădărnicite, "rămîne" (de sesizat singurul verb al non-dinamicității din poezie) deasupra creației, într-un zbor veșnic și haotic al neîmpăcării cu sine. Superb paradox: gîndul există, dar el nu-i e accesibil nici chiar poetului, deține mai mult statutul unei entități supraumane, al unui dat supraindividual, i se dictează în text creatorului,dar transcende ("străbate") spațiul limitat al cîntului. Revelator ni se pare, de altfel, modul în care se uzează de dativul posesiv doar pentru "cînturile", nu și relaționat cu "gîndul". Executor damnat al unei forțe ce-l depășește, aceea a gîndului autotelic, alienat și el în zborul veșnic, poetul glosează sceptic pe marginea fatalității condiției sale. Mesajul ultim al poemului se subordonează unei viziuni pesimiste funciare. Căci dacă unele păsări survolează totuși pămînturile și unele catarge își continuă totuși neînecate plutirea, gîndul rămîne (de remarcat și nota de implacabil, sporită de plasarea principalei în primul vers al strofei)mereu în afara comprehensiunii umane.

Studierea variantelor *Văd corăbii părăsite* și *Peste viața-mi sfărîmată* vine să confirme principiile unei estetici de inspirație fenomenologică. Luigi Pareyson afirma, de pildă, calitatea scriitorului de prim cititor al operei sale, care se naște deja interpretată de către autor, acesta adecvîndu-se de fapt la ceea ce opera însăși îi cere (vezi Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, București, 1977, p.334).

Desigur, dialectica reinterpretărilor exersate benefic de Eminescu asupra textului său se vădește în cel mai înalt grad în metamorfozele succesive pe care le-au cunoscut primele ver-

suri ale strofei ultime a versiunii finale: în [Văd corăbii părăsite] întîlnim "Taină neagră este jalea/Ce-mi străbate cînturile"; versul întîi luînd în subvariante formele "Şi adînca mea durere", "O durere-aşa de adîncă", "E durerea unei vieţe", "O durere fără margini", "Fără margini fie jalea", "Fără margini este jalea", "Preursită este jalea"; în varianta B [Peste viaţa-mi sfărîmată] apare formularea "Şi dorinţa după ele [idealurile] / Îmi străbate cînturile". Procesul de sublimare şi abstractizare tot mai pronunţată este vizibil, nivelul afectiv fiind ulterior transgresat în favoarea nivelului intelectual, paralel cu o ermetizare inerentă a discursului.

În urma gîndului angoasat şi tragic însingurat se aud în ecou eterne "valurile, vînturile" ori "vînturile, valurile"; nu doar două avataruri ale destinului individual şi universal sau realităţi esoterice prin asocierea cu gîndul "ne-nţeles" ci, prin insistenţa cu care revin la fiecare final de strofă ca o formulă de descîntec magic, şi factori exorcizatori în cele din urmă, mediatori ai izotopiilor lirice şi unificatori ai viziunii poetice.

BIBLIOGRAFIE

M.Eminescu, Opere. Poezii postume, vol.IV, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, 1952, p.396 (textul);vol. V, Bucureşti, 1958, p.418-42o(note şi variante).
D.Caracostea, Arta cuvîntului la Eminescu, Iaşi, 1980.
Tudor Vianu, Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu în Scriitori români, vol.I, 1970, p.268-280.
Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, Bucureşti, 1971.
Le Groupe μ , Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles, 1977.
Marian Papahagi, Pentru o fenomenologie a rescrierii, în "Revista de istorie şi teorie literară", XXXII, 1984, nr.3,p. 55-58.
Luigi Pareyson, Estetica. Teoria formativităţii, Bucureşti, 1977.

SECŢIUNEA A II-A

CRITICA CRITICII

Ion BUZERA (Craiova), Anca VACARIU (Iaşi), Christian BOLOG (Cluj), Claudiu ARIESAN (Timişoara), Ioana BOT (Cluj), Liana POGORILOVSCHI (Bucureşti), Ana COVACIU (Cluj)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Stud. Ion BUZERA
Anul III, Craiova

PARADIGME ALE RECEPTĂRII CRITICE EMINESCIENE

Realizarea unui act critic are, prin natura sa, valențe ambigue şi ambiguizante. O istorie, chiar în salturi, a receptării unui mare creator e la fel de dificilă poate ca însăşi întemeierea unui act interpretativ propriu-zis, echivalează astfel spus cu un nou sistem de receptare. Căci subiectivitatea şi idiosincraziile, presupoziţiile şi ideologia personală intervin copios şi aici. Cine încearcă să configureze un model (căci un model trebuie, să avem în vedere pînă la urmă) al receptărilor critice eminesciene va fi pus în situaţia şi dificultatea de a folosi criterii personale de întocmire a lui. Aceasta din pricina absenţei cvasi-totale - pe de o parte - a studiilor şi cercetărilor privitoare la această problemă şi din pricina faptului - pe de alta - că nu te poţi sustrage într-o obiectivitate perfectă tocmai acum din moment ce avem de-a face cu opere critice care au la rîndul lor o istorie. Totdeauna sîntem nevoiţi să alegem o cale sau alta. Acelaşi "destinatar", prezumtivul autor al modelului, ar închide de fapt două circuite comunicative distincte: unul cu opera şi altul cu receptarea. Pentru că e imposibil ca respectivul "destinatar" să nu aibă o imagine proprie despre opera în discuţie. Afirmăm deci că orice studiu despre receptarea operei eminesciene intră în istoria acestei receptări.

După acest învăluitor şi încărcat de parti-pris preambul, ţinem să ne precizăm intenţiile: Urmărim configurarea unui astfel de model al receptării - inevitabil limitat - bazat pe formularea cîtorva paradigme.

A vorbi despre receptarea critică a lui Eminescu înseamnă în mare măsură a vorbi chiar despre opera lui. Aceasta conţine toate receptările posibile, îşi conţine aşadar istoria viitoare. Orice receptare critică serioasă intenţionează însă încheierea unui contract pe termen cît mai lung cu opera. Uneori o astfel de intenţie poate fi contracarată de alta exact opusă, istoria receptării operei eminesciene fiind pe mari porţiuni încărcate de diverse "querelles".

S-ar putea încerca o istorie a receptării eminesciene numai din perspectiva contrazicerilor sau din perspectiva intervenţiilor puternic personalizate urmărind încercările de insolitare. Dar nu putem să nu ajungem pînă la urmă tot la ideea unor paradigme.

Ne putem imagina istoria receptării critice a operei eminesciene ca pe o istorie a utopiei textului ideal.

De la destinatarii ideali avuţi în vedere de Eminescu însuşi ("Da / la voi se-ndreaptă cartea-mi,/La voi inimi cu aripe./Ah! lăsaţi ca să vă ducă/Pe-altă lume-n două clipe."-<u>Aducînd cîntări mulţime</u>) s-a ajuns cu timpul la concretizarea unor figuri de critici care au devenit personaje ale operei eminesciene. Fiecare context pragmatic poartă cu sine mărcile indelebile ale geniului eminescian. Chiar şi receptarea canonicului Grama spune ceva despre adevăratul Eminescu căci o astfel de înverşunare nu putea fi îndreptată decît împotriva unei valori. Opera eminesciană - o realitate constituită extrem de complexă - e aşadar elementul principal al relaţiilor comunicative ce se stabilesc, e cea care determină mirajul şi translaţia orizonturilor de lectură şi de situare. Aceleaşi texte se plasează într-un număr nedefinit de contexte pragmatice. Receptarea critică are totdeauna ceva definitiv în ea, lucru care nu împiedică circulaţia unor idei de receptare. În cazul lui Eminescu, o dată stabilită problema noutăţii şi a valorii (un proces destul de complicat totuşi şi acesta), operaţia imediată era cea de descriere (pe cît posibilă exaustivă) şi interpretare. Rolul cel mai important i-a revenit lui Călinescu. Clarificarea unor probleme (cum e cea a raportului antume-postume) a continuat firesc şi mai tîrziu. Interesant este în cazul lui Eminescu şi faptul că "abaterea estetică" (acel <u>écart esthétique</u> de care vorbea Jauss) a continuat să funcţioneze, opera părînd - aşa cum deducem analizînd diverse abordări critice - să producă neîncetat surprize. Ori acelaşi H.R.Jauss afirma că abaterea estetică "poate să se şteargă pentru lectorii ulteriori pe măsură ce negativitatea originală a operei s-a schimbat în evidenţă şi, devenită obiect familiar al aşteptării, s-a integrat la rîndul său în orizontul experienţei estetice viitoare".

Opera eminesciană a devenit şi-n acelaşi timp n-a devenit "obiect familiar al aşteptării". Un motiv este şi acela că mari porţiuni ale operei au rămas mult timp necunoscute. Putem spune că starea de perpetuă deschidere şi calmul aşteptării se unesc de cele mai multe ori în cursul receptărilor eminesciene. Criticii români (şi de ce nu?- cei străini) n-au obosit niciodată în exerciţiile lor de uimire în faţa continentului eminescian, exerciţii care apar şi în cele mai sobre analize.

În consecinţă, nu se pot aborda nici pe departe toate aspectele ţinînd de receptarea critică eminesciană. Receptarea critică este numai o parte a receptării propriu-zise, aici mai intrînd printre altele: a) editările, lucrările filologice, comentarii textuale şi de stabilire a textului, de periodizare; b)originala receptare pe care o găsim la versificatorii post-eminescieni, la epigonii de ieri şi de astăzi; c)receptarea lectorilor obişnuiţi, istoricizaţi, medii şi care nu sînt evident interesaţi de marile structuri, ci rămîn în general la nivelul cîtorva poeme.

Considerăm că în cazul lui Eminescu se poate vorbi de nivele ale operei spre care se orientează prioritar receptarea: 1) nivelul fonologic, cel al rimelor şocante, al dispunerilor eufonice, al muzicalităţii şi armoniei eminesciene; 2) nivelul organizărilor textuale şi macrotextuale: intră aici poemele foarte comentate cum sînt <u>Odă în metru antic</u>, <u>Luceafărul</u>, dar şi discuţii mai generale privind disocierea antume-postume, periodizarea creaţiei etc.) 3) nivelul operei ca întreg care a obsedat un întreg şir de generaţii (trebuie să includem în această secţiune ediţia Perpessicius, discutarea facsimilării sau fotocopierii caietelor poetului, considerarea operei ca un continent, imaginea totalizantă a creatorului Eminescu) 4) nivelul încadrării într-un curent (romantism, cu nuanţele lui, post-baudelairianism, modernism). Acestea sînt cîteva din ideile ce vor institui în cursul evoluţiei receptării eminesciene adevărate paradigme.

Comentariile receptării (fatalmente în racursi) sînt făcute de diverşi critici pentru a le folosi în demonstraţii proprii. Numai în două articole - după ştiinţa noastră - se iau efectiv în discuţie probleme privind receptarea critică eminesciană:

primul e cel al lui Alexandru Paleologu A patra dimensiune: receptarea în timp, celălalt al lui Adrian Marino La réception de M. Eminescu. Quelques aspects méthodiques apărut în volumul Momentul Eminescu. În acest volum subintitulat chiar Aspecte și probleme în receptarea operei literare mai sînt de găsit și alte texte care abordează probleme speciale ale receptării și care nu interesează lucrarea de față. Adrian Marino discută chiar două paradigme ale receptării critice în articolul său (paradigma noutății, a rupturii și paradigma receptării trans-estetice) fără a folosi acest termen și fără a părea interesat de aceste fenomene, ci numai de discutarea unor aspecte metodice.

O primă paradigmă ar putea fi formulată astfel: apartenență vs. non-apartenență la romantism. Unul din ultimii exegeți ai poetului, Theodor Codreanu, în cartea sa Eminescu - Dialectica stilului e convins de non-apartenența lui Eminescu la curentul literar romantic. Afirmă chiar că ne aflăm în prezența unui "adevărat paradox eminescologic, caz unic, probabil, în întreaga istorie a literaturii universale și care constă în forțarea unui mare poet să intre într-un alt context istoric decît acel al vremii sale" și că "a avut loc în cultura română o receptare întoarsă a lui Eminescu prin romantism". Va recunoaște însă că eminescianismul e un "romantism fundamental". La fel de argumentat N. Manolescu, de pildă, susține înscrierea lui Eminescu în romantismul propriu-zis. Preocupat de disjuncția romantism/modernism, criticul depistează la Eminescu date ținînd de criteriul tradițional de concepere a poeziei: "Este oricum, invederat că Eminescu nu este exclusiv un poet liric și că el nu face în definitiv nici o distincție de principiu între poemul epic sau alegoric și poemul pur liric", semnalează absența "ambiguității contextuale", preferința lui Eminescu pentru contextele limpezi. Dar Nichita Stănescu afirmă: "Eminescu este cel mai dificil poet român și cel mai de ne-nțeles".

Schema organică prin intermediul căreia comenta Călinescu întreaga materie eminesciană era una romantică. Ideea "universului în semicerc" a fost înlocuită cu altele care sînt și ele încărcate de apriorism: imaginea "cercurilor deschise, spiralate

evoluînd pe coordonatele spaţio-temporale în toate direcţiile la George Munteanu, ipoteza ontologică"/în funcţie de care nucleul operei eminesciene devine"sentimentul tragic al existenţei" la Ioana Em.Petrescu, cele "nouă cercuri dialectice" la Theodor Codreanu. Nevoia aceasta a refacerii operei prin intermediul unei scheme de lectură se leagă şi ea de situarea sau non-situarea lui Eminescu în cadrul curentului literar romantic. Impulsul iniţial al lecturii este unul speculativ, bazat pe apriorism care solicită evident sprijinul analizelor.

O altă disociere care se poate face în spaţiul receptărilor eminesciene e aceea între receptările "imanentiste" şi cele "absolutiste". Ele nu se găsesc în stare pură, absolutişti fiind mai ales poeţii, prozatorii, filosofi care se înscriu şi ei în receptarea critică eminesciană. O posibilă paradigmă ar fi şi cea a prezentificării, a abordării critice cît mai actuale,dar cea mai interesantă paradigmă pare cea a absolutizării. In legătură cu Eminescu s-au pronunţat nenumărate judecăţi absolute. Însă,Maiorescu menţiona "forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi". Călinescu e cel mai "imanentist", el a formulat foarte puţine astfel de judecăţi. Imanentişti sînt toţi marii noştri critici, Dar Edgar Papu, un critic prin excelenţă imanentist, afirmă: "De aceea, ca şi Goethe în Germania, Eminescu la noi depăşeşte domeniul delimitat al poeziei şi devine o expresie mai vastă a ceea ce ţine de noţiunea <u>unicului</u>". Acelaşi critic după ce susţinuse încadrarea lui Eminescu într-un anume val romantic, afirmă cu o uşoară oscilaţie în funcţie de necesităţile demonstraţiei: "Sub un atare aspect, Eminescu se dovedeşte a fi cel mai plin şi cel mai dens dintre romantici, depăşind chiar cu mult aria romantismului". Constantin Noica propune o receptare a operei ca totalitate, relevînd importanţa celor 44 de caiete-manuscrise eminesciene. Pledează pentru depăşirea "odihnei spiritului românesc" întru G.Călinescu, cel care "a rămas pînă la un punct un alexandrin".

Întreaga carte <u>Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti</u> echivalează cu o judecată absolută. Gama a-

precierilor absolute despre Eminescu e foarte mare. Ne vom mulţumi să mai cităm trei opinii ale unor ne-critici: D.R.Popescu: "Eminescu este un cuvînt în care încape o patrie", Ileana Mălăncioiu: "parafrazîndu-l pe Thomas Mann, aş putea spune că fără Eminescu n-ar putea fi concepută cultura noastră", Nichita Stănescu: "El este însuşi destinul limbii române".

Eminescu e pentru critica noastră într-adevăr un "etalon de aur", cum fericit se exprima unul din exegeţii poeticii. Criticii, poeţii, filosofii şi toţi cei care l-au receptat au simţit că-n legătură cu Eminescu nimic nu e prea mult, că despre el se poate spune în fond totul. In plus sau ca un corolat, aproape totdeauna s-a văzut în Eminescu mai mult decît poetul. Receptarea critică a lui Eminescu e o cale regală a culturii noastre.

BIBLIOGRAFIE

Theodor Codreanu, Eminescu - dialectica stilului, Cartea Românească, 1984
Umberto Eco, Lector in fabula, Bernard Grasset, Paris, 1985
H.R.Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978
Momentul Eminescu. Aspecte şi probleme în receptarea operei literare, Editura Eminescu, 1987
E.Papu, Din clasicii noştri, Editura Eminescu, 1977.

Stud. Anca-Maria VACARIU
Anul I, Iaşi

UNELE SIMBOLURI - EXPRESIE A PERSONALITATII EMINESCIENE - ÎN VIZIUNEA LUI D.CARACOSTEA

D.Caracostea a abordat opera eminesciană din perspective variate, printr-o cercetare riguroasă şi profundă, adăugînd în bibliografia critică, alături de Titu Maiorescu, G.Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, E.Lovinescu, Tudor Vianu, G.Călinescu, considerații importante şi semnificative asupra marelui nostru poet.

Exegeza eminesciană a lui Caracostea vizează şi restabilirea acordului dintre viață şi operă. Este interesant de urmărit modul în care D.Caracostea tratează problema personalității lui Eminescu aşa cum se oglindeşte ea în operă, spre deosebire de criticii care au aşezat hotare între om şi creația sa artistică. Astfel, Mihail Dragomirescu afirma că între viața şi personalitatea poetului şi opera sa literară nu se pot stabili legături. D. Caracostea accepta acest punct de vedere, nu numai al lui M.Dragomirescu, dar şi al altora, numai ca "o reacțiune firească împotriva unor exagerări care se dădeau drept ştiință" la începuturile istoriei literare.

Studiul Personalitatea lui Eminescu[1] conturează concepția metodologică a criticului: "Intre biografie şi operă stă personalitatea, care nu poate fi lămurită deplin decît prin controlul reciproc al amîndurora. Un amănunt biografic capătă valoare istorică numai atunci cînd intră în geneza unei plăsmuiri. Si pentru că din cîți factori genetici pot fi puşi în legătură cu viața, acela care hotărăşte este personalitatea, aici avem faptul istoric primordial, care se cuvine să fie lămurit. Aici este focarul către care converg toate amănuntele vieții, de aici pleacă laturile unghiului care cuprinde în o unitate largă întreaga creațiune a poetului: concepții,motive, limbă, stil, în ce au mai individual"[1]. Pe baza cercetării factorilor de ordin genetic şi a expresivității operei literare, Caracostea precizează rolul personalității ca factor mediator între biografie şi operă. "El simte deosebirea de substanță dintre eul biografic şi eul poetic, adevărul că ipostaza creatoare nu se suprapune sîrguincios peste datele existențiale ale autorului, ci doar se resimte de influența

modelatoare a factorilor complementari personalității artistice..."[2] Intr-o perioadă în care Mihail Dragomirescu avea mulți adepți, Caracostea afirma, cu multă fermitate, că negarea corelației dintre personalitatea creatorului, dintre complexitatea sufletului său și operă "e semn că n-am pătruns exact nici înțelesul vieții, nici resorturile politicii, nici spiritul poeziei ..."[3]; avînd în vedere, genetic vorbind, doi factori determinanți ai creației poetice: unul adînc, intern (personalitatea), celălalt secundar (extern), Caracostea stabilește unitatea personalității cu estetica operei poetului.

Critic literar format la școala simbolismului, în cercul "Vieții noi" al lui Ovid Densusianu, Caracostea a imprimat preocupărilor sale "o adevărată căldură estetică" în judecarea aspectelor formale și de conținut, sondînd adînc "resorturile sufletești fundamentale", căutînd drum spre definirea personalității poetului.

Ambiția de a aduce "mai multă lumină științifică" și în studiul poeziei eminesciene l-a condus spre simbolurile din creația eminesciană, acele "imagini centrale", cum le numește el în studiul Simbolurile lui Eminescu (1939)[4].

D.Caracostea își propune actualizarea și dezvăluirea semnificației simbolurilor eminesciene pentru că "Prin ele, ne vom întruchipa însăși icoana lui ca figură reprezentativă"[5]. Dintre aspectele expresiei artistice a lui Eminescu, Caracostea se oprește asupra simbolurilor "pentru că acestea sînt cele mai cuprinzătoare"[6].

D.Caracostea a urmărit în ce măsură unele simboluri ale lui Eminescu "cuprind" în ele aspecte ale personalității poetului. Interpretînd simbolul eminescian, Caracostea conchide că "viața (poetului n.n.) este de o ființă cu esența poeziei lui". In simbol "putem să-l privim pe el însuși ca tip uman reprezentativ și apoi ca simbol al creativității noastre"[7].

Caracostea precizează sensul simbolurilor: "E vorba de acele icoane, figuri omenești, aspecte din natură în care poetul a întipuit o valoare deosebit de scumpă. Cristalizînd în jurul

lor o întreagă creaţiune, ele au un caracter central şi sînt deci chemate să dea intuiţia esenţei poetului"[8]. Din această perspectivă simbolul reflectă personalitatea creatorului. Criticul s-a oprit asupra mai multor simboluri: imaginea tipică a frumuseţii antice şi imaginea frumuseţii creştine în Venere şi Madonă, preamărirea înaintaşilor în prima parte a poemului Epigonii în simbol colectiv, în antiteză cu decăderea contemporanilor poetului, "icoana împăratului" din Împărat şi proletar ca simbol al "veşnicelor frămîntări sociale", care schimbă faţa dar nu esenţa lucrurilor, marea, simbol al nesfîrşitului frămîntărilor, şi ale vieţii şi ale istoriei. Un loc aparte între simbolurile eminesciene examinate de Caracostea, cu "larg răsunet în sufletele româneşti" este "icoana ideală a conducătorului: Mircea cel bătrîn, înălţîndu-se măreţ deasupra apelor putrede ale actualităţii biciuite"[9] în Scrisoarea III.

După ce în studiul Personalitatea lui Eminescu conturează coordonatele constante care definesc personalitatea poetului, Caracostea revine asupra unora dintre ele în analiza simbolurilor. Dragostea de viaţă care-l caracteriza pe poet se evidenţiază în "titanismul sădit în fiinţa lui puternică" a proletarului, care mobilizează forţele pentru a "zdrobi" "orînduiala cea crudă şi nedreaptă". Tînărul Eminescu se dovedeşte cetăţean al timpului său. El îşi exprimă atitudinea faţă de aspectele societăţii în care trăieşte prin intermediul proletarului, simbol al titanismului revoluţionar. Împăratul, "vîrful mîndru al celor ce apasă", crede spre deosebire de proletar, în fatalitatea răului în lume, în persistenţa nedreptăţii şi minciunii. Meditaţiile împăratului detronat, în tabloul final, asupra destinului umanităţii sînt sceptice şi pesimiste. Filosofia Cezarului se reduce la aforismul: "Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi". Dar această filosofie este pusă de Eminescu în poem pe seama împăratului. Se poate afirma că notele de pesimism rezultă din revoltă, din imposibilitatea poetului de a accepta o stare de lucruri, o anumită întocmire socială nedreaptă.

Scenele de iubire, încărcate de simboluri, demonstrează cît de mult a iubit Eminescu valorile vieţii. Semnificativ pentru

definirea personalităţii sale este faptul că în centrul idilelor stă "icoana ființei iubite". In înfruntarea dintre cele două simboluri mitice din Venere și Madonă, ființa iubită, oricît l-ar fi dezamăgit, rămîne "sfîntă prin iubire", "icoană preamărită", ridicată pe piedestalul sufletesc al poetului. E vorba de o "preamărire pe plan absolut". Vitalitatea sa a învins nu numai în "restaurarea" propriei ființe, ci şi în ridicarea iubitei, ca valoare supremă a vieţii. Criticul George Munteanu are unele rezerve față de convingerile lui D.Caracostea: "In finalul poemului Venere și Madonă iubita este din nou înălţată pe un piedestal, într-adevăr, prin momentana acceptare a convingerii romantice despre sfințenia dragostei; însă înălţarea aceasta reprezintă o necondiţionată identificare cu idealul de dragoste al poetului? E greu de dat un răspuns atît de sigur ca al lui Caracostea"[10].

Convins "că întreg sufletul (poetului n.n.) e părtaş la puterea iubirii", Caracostea afirmă: "In mintea tuturor rămîn neşterse dulcea minune din Floare albastră, crăiasa din poveşti în ochii căreia toate basmele s-adună, visul de fericire din Dorința, vraja îmbietorilor codri de fagi şi icoana îndrăgostiţilor în Făt-Frumos din tei, reluată în Povestea teiului"[11]. Cercetînd personalitatea lui Eminescu, criticul constată: "Atît prin puternica vitalitate sădită de el, şi vădită în portretul lui fizic, cît şi prin intelect, temperament şi întreg felul de a simţi şi de a lucra, personalitatea lui Eminescu, în ce avea mai adînc, e caracterizată printr-o sete nemărginită de afirmare a vieţii, în toate domeniile, pînă la limita la care e îngăduit să se încordeze firea omenească. In lipsă de alt termen, voi numi această nesăţioasă afirmare tendința către nemărginit, setea de absolut"[12]. Iubind valorile vieţii, dar negăsind în ele "granitul absolutului", poetul se revoltă în faţa mărginirii ființei omeneşti.

Interesul lui Eminescu pentru istorie s-a manifestat de timpuriu. A studiat istoria în profunzime, în timp şi spaţiu.

Patriotismul eminescian transpare din evocarea imaginii voievodului Mircea cel Bătrîn, simbol al trecutului istoric glorios: "spaţiul nostru, pămîntul acesta în care voievod, oştire, codru, rîu, ram sînt un singur suflet, un tot nebiruit"[13]. In a-

ceasta vede Caracostea "triumful viziunii organice în poezia noastră".

Constatînd decăderea morală a contemporanilor săi, Eminescu, care cunoştea, iubea şi cinstea faptele de vitejie şi demnitatea naţională a strămoşilor noştri, încearcă să influenţeze societatea timpului său, evocînd o personalitate istorică simbolică.

Preamărirea înaintaşilor este în Epigonii un simbol colectiv, pe care poetul îl creează pentru a readuce în prim plan "vechile avînturi". Înaintaşii capătă "proporţii mitice", concretizînd "nevoia de a face din valori ale trecutului artistic purtătoarele unui anume destin"[14].

Eminescu sădea în scrierile sale nestematele firii lui. Simbolul face din poezia lui "o continuă actualitate, semn că împlineşte nu numai o funcţiune estetică şi socială, dar şi una vitală". Simbolurile, ca "imagini totalizante", evidenţiază aspecte ale personalităţii viguroase a poetului, marcată uneori de lupta dramatică cu pesimismul.

D.Caracostea aşează simbolul eminescian ca piatră la temelia recunoaşterii unor trăsături fundamentale ale personalităţii lui Eminescu, soluţionînd problema disputată de critici a continuităţii scriitorului - om în operă. El propune o viziune modernă în sensul căutării vieţii poetului în operă, adoptînd programul investigaţiei genetice, ceea ce-i permite o explicare cauzală a operei în care răzbate personalitatea artistului.

N O T E

1)D.Caracostea, Personalitatea lui Eminescu, în Studii eminesciene, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p.111.

2)Titu Popescu, D.Caracostea - un critic modern, Editura Minerva, Cluj-Napoca, 1987, p.23.

3)D.Caracostea, op.cit., p.114.

4)Comunicare prezentată de D.Caracostea la Academia Română cu prilejul comemorării unei jumătăţi de veac de la moartea poetului.

5)D.Caracostea, republicat în vol. Studii eminesciene, Bucureşti, Minerva, 1975, p.135.

6)ib., p.135.

7,8)ib., p.135.
9)ib., p.138.
10)G.Munteanu, D.Caracostea şi cercetările eminesciene, prefaţă la vol.Studii eminesciene, Bucureşti, Minerva, 1975, p.XIV.
11)D.Caracostea, Simbelurile lui Eminescu, p.137.
12)D.Caracostea, Personalitatea lui Eminescu, p.128.
13)D.Caracostea, op.cit., p.138.
14)D.Caracostea, Arta cuvîntului la Eminescu, Iaşi, Junimea, 1980, p.199.

BIBLIOGRAFIE

D.Caracostea, Studii eminesciene, Bucureşti, Ed.Minerva, 1975

D.Caracostea, Arta cuvîntului la Eminescu, Iaşi, Junimea, 1980 (Colecţia Eminesciana)

Titu Popescu, D.Caracostea - un critic modern, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1987

Christian BOLOG
Abs., Cluj-Napoca

EMINESCU ŞI MITOLOGIILE

Povestea fiinţei fundamental hrănite de paradisiace nostalgii şi idealuri, de setea pătrunderii în şi a dialogului cu alte zone ale universului decît cele îngăduite de experienţa cotidianului, menite să confere existenţei semnificaţie şi conştiinţa unui ireductibil temei, este şi într-un ultim volum al lui Mircea Eliade, Briser le toit de la maison[1], o caldă pledoarie pentru permanenţa sacrului în viaţa spiritului căruia îi reliefează constitutive dimensiuni mitice. Mereu egală cu sine şi dezvăluind, în insistente reveniri, structuri ale sacrului, imaginea stîlpului cosmic intervine şi aici ca simbol privilegiat al gîndirii eliadeşti şi element, în ordine iconografică, de unitate al său: de la condiţia biologică a fiinţei purtînd înscrise într-o subtilă fiziologie repere mitic structurate ale marelui cosmos[2] pînă la ipostazele ei creatoare, fie că este vorba de spaţiul ce o adăposteşte sau de lumile zămislite în spirit, axis mundi asigură de fiecare dată celeste ascensiuni şi căi urmate de zeii revelînd iniţiatice înţelepciuni sau modele exemplare ce fac ca lumea, în varietatea experienţelor sale, să fie. Sugestiv subintitulată La créativité et ses symboles cartea se deschide, nu mai puţin sugestiv, cu pagini consacrate miracolului şi aspectului "celui mai dramatic"[3] al creaţiei brâncuşiene: Coloana fără sfîrşit. Axis mundi camuflează în gestul creator al lui Brâncuşi comportamentul mitic al omului trăind experienţa kratofaniei şi a "rupturii de nivel" graţie căror zarea imuabilului devine accesibilă. Fără a face parte dintre paginile acestei cărţi, un mai recent gînd al lui Eliade heraldizează deopotrivă poezia spaţiului cultural românesc şi universul imaginar eminescian: cel dintîi vers al poemului Melancolie. "Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă", depăşeşte prin semnificaţii un simplu exerciţiu anamnetic. Nu e vorba doar de primul vers dintr-o poezie românească răzbind din adîncurile unei memorii[4]; el poartă, de data aceasta modelată în substanţa Logos-ului, o imagine atît de dragă întregii gîndiri a lui Eliade. Există aici, credem, dincolo de apropie-

rile între modalitățile de abordare a celor două figuri creatoare (cu atît mai mult cu cît, într-o mai mare măsură Brâncuși, dar și Eminescu vor depăși cadrul hermeneutic pătrunzînd în creația literară eliadescă), mediate însă de ele tocmai în virtutea unor coordonate comune ale lor, premisele discutării contribuției eliadești și a semnificațiilor acesteia în aria eminescologiei. Eterogenă prin varietatea tipurilor de discurs ce o articulează (recenzii, interviuri, conferințe, studii, schițe monografice, fragmente epistolare, romane și nuvele), viziunea lui Eliade asupra lui Eminescu se vădește, din perspectiva unei necesare situări în interiorul orizontului său de gîndire, de o mare și nebănuită coerență, avînd consecințe dintre cele mai tulburătoare.

Fără îndoială, luînd în considerare numai paginile consacrate lui Eminescu, se pot stabili cîteva puncte de convergență ale acestei viziuni cu exegeza unor nume de referință ale eminescologiei. De Călinescu și de abordarea tematică din volumul V al <u>Operei lui Mihai Eminescu</u> se apropie Eliade mai ales în <u>Insula lui Euthanasius</u>; unul din studiile ce aveau să se dovedească dintre cele mai fecunde în demersul critic arhetipal de mai tîrziu. O altă prezență critică, tot "explicită", în pagini ce se vor o recenzie dar se dovedesc a fi mai mult decît atît (<u>Eminescu - sau despre absolut</u>)[6], este Rosa del Conte care ne trimite, indirect, la posibile afinități ale lui Eliade cu viziunea lui Caracostea, în virtutea termenilor în care definea acesta personalitatea poetului: "<u>tendința către nemărginit, setea de absolut</u>"[7]. Recunoscînd în creația lui Eminescu și Camoens intervenții în "universul mental european" menite să distrugă formula "unui geniu latin redus la cîteva atribute cum ar fi: eleganța, echilibrul, claritatea"[8], Eliade regăsește poziția lui Vianu din capitolul ultim al <u>Poesiei lui Eminescu</u>: se află în originara, mitica Dacie a poetului aceeași metamorfoză de model cultural pe care criticul o surprinde în accesul - grație identității temeiurilor ființei cu stările pregerminale ("Originea lucrurilor și coincidența contrariilor", "fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor"[9]) - la zonele abisale

ale acesteia, vestind mari regenerări culturale. Subliniind nu o dată "sentimentul tragic al existenţei", "concepţia tragică asupra existenţei" proprii poetului şi structurii paradoxale a personalităţii sale[10], viziunea lui Eliade se întîlneşte cu una dintre cele mai profunde exegeze ale creaţiei eminesciene: avem în vedere definirea de către Ioana Em.Petrescu a "nucleului operei eminesciene" drept "sentimentul tragic al existenţei", din perspectiva căruia "optimismul" şi "pesimismul" poetului îşi "pierd sensul"[11].

Situarea du dedans nuanţează însă demersul interpretativ eliadesc. Avînd în coincidentia eppositorum acelaşi principiu dinamic de structurare ca întreaga operă în care se integrează firesc, viziunea lui Eliade proiectează un destin mitic surprins în cîteva ipostaze fundamentale. "Geniu polar"[12] prin excelenţă, Eminescu dezvăluie însă o dialectică a contrariilor ce organizează în jurul ei cîteva teme şi idei-forţă ale gîndirii eliadeşti: dialectica şi misterul camuflării sacrului, transcenderea Timpului şi accesul la Eternitate, "omul universal", "noul umanism". Rareori "a interpreta" creaţii eminesciene ia pentru Eliade forma unui discurs critic propriu-zis; acelaşi lucru se întîmplă şi cu ceea ce reprezintă în mod obişnuit o recenzie: hermeneutul nu ezită să aducă în discuţie obsesiile sale, mai cu seamă obsesia Timpului. Demersului critic propriu-zis îi iau locul travaliul hermeneutic şi mai cu seamă concluziile articulate în gînduri filosofice unde semnificaţia ontologică este singura care contează; pătrunderea în spiritualitatea eminesciană este o operaţie mentală ce rosteşte numai marile adevăruri ontologice ale acestei spiritualităţi. "Coexistenţa contrariilor" definitorie pentru geniul poetului va dezvălui astfel pentru Eliade identităţi structurale cu arhaice comportamente ale omului ivite din raporturile originare ale acestuia cu fiinţa cosmosului; sînt atitudini pe care le camuflează personalitatea lui Eminescu ce-şi află astfel noi căi de racordare la universalitate.

O asemenea ipoteză a destinului mitic camuflat de poet presupune însă sesizarea semnificaţiilor pe care le degajă cee-

renţa lăuntrică a unor teme eliadeşti, surprinse în solidaritatea lor cu imagini eminesciene. Sesizînd structura antinomică a insulei lui Euthanasius (viaţă-moarte) şi, în concordanţă cu ea, aceeaşi polaritate în nuditatea rituală a cuplului[13], Eliade insistă asupra sensurilor cosmogonice ale imaginii insulei transcendente, transcendenţa acesteia conjugînd nivelele realului,absolutul (Eternitatea) şi fenomenalul (Timpul): "Întocmai cum în mijlocul apelor amorfe insula simbolizează Creaţia, forma, tot aşa, în mijlocul lumii în eternă devenire, în oceanul de forme trecătoare ale Cosmosului, insula transcendentă simbolizează realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă"[14]. Nu întîmplător sensul radical al insulei este acela aproximat de "oprirea pe loc" a Timpului[15], altfel spus, convertirea lui nunc fluens în nunc stans, conjuncţia timpului cu Eternitatea, acea paradoxală clipă camuflată în fluxul temporal. Recunoaştem cu uşurinţă identitatea structurală a imaginii cu paradoxul hierofaniei: "De fapt, orice hierofanie, orice manifestare a sacrului în lume este o ilustrare a "coincidenţei contrariilor": un obiect, o fiinţă, un gest, devin sacre - cu alte cuvinte reuşesc să transcendă această lume - continuînd totodată să fie ceea ce au fost întotdeauna pînă atunci, un obiect, o fiinţă, un gest. Acestea transcend lumea, participînd totodată la această lume"[16]. Pe aceste coordonate, dialectica Eternitate (sacru)-Timp (profan)va conferi, lărgindu-le conţinutul, "pesimismului" şi "optimismului" armonizate în personalitatea poetului sensuri proprii gîndirii lui Eliade: "Mă apropiam de Eminescu - mărturiseşte Eliade rememorînd o conferinţă din 1950[17]- ca indianist. Nu discutam "influenţele" şi "sursele" (în care nu prea cred). Încercam să stabilesc o paralelă între două "sisteme paradoxale": pesimismul filosofic al lui Eminescu şi extraordinara lui prezenţă în concretul istoric românesc (care-l face cel mai profund gazetar politic al epocii sale); poziţia "paradoxală" a filosofiei indiene, în primul rînd Vedānta, afirmînd pe de o parte irealitatea lumii (māyā) şi acceptînd, pe de altă parte, structurile sociale tradiţionale, chiar şi "Cultul idolilor". Gîndirea indiană a rezolvat aparenta contradicţie, postulînd cele două perspective (hic et nunc şi in aeternum) drept trepte ontologice. Deşi nu

cunosc nici un text al lui Mihai Eminescu în care să se facă aluzie la această "soluţie metafizică", bănuiesc că o împărtăşea..." Gîndurile prilejuite de lectura cărţii Rosei del Conte, nelipsite de ideea "opririi pe loc" a Timpului[18], oferă drept primă pereche de contrarii coexistente în figura spiritului creator eminescian "pesimismul" şi "optimismul" văzute, în ultimă analiză, ca atitudini în raport cu Eternitatea şi Timpul[19]. Revenind într-un interviu asupra aceleiaşi conferinţe din 1950, Eliade relaţionează mult mai explicit cei doi termeni cu absolutul şi fenomenalul[20]. Acest mod de a se situa în cosmos al lui Eminescu îngăduie nu numai recunoaşterea comportamentului omului arhaic, comportament ce prezintă, sub zodia veşnicei reîntoarceri, similarităţi structurale cu această ontologie pentru care absolutul şi fenomenalul sînt ipostaze ale aceluiaşi real[21], ci şi investirea, tocmai prin deschiderea către o veche înţelepciune orientală, a poetului cu valoarea unui simbol într-o mitologie in statu nascendi.

Semnificativă ne apare din această perspectivă mutaţia culturală propusă în intimitatea "geniului latin" de către Camoens şi Eminescu. Discreditînd o formulă ce reduce esenţa antinomică a "universului mental al latinităţii" la o singură faţetă a sa, sterilizată şi sterilizantă prin cultul formelor clare şi echilibrate, Eliade îl defineşte printr-o structură polară dinamică - ontologia indiană este şi aici pilduitor invocată[22] - ce aduce cu sine un interval oricînd susceptibil de a fi îmbogăţit, supus unui constitutiv zbucium care integrează noi ţinuturi ale necunoscutului. Adîncimi neptunice, jungle luxuriante şi brune tente ale pielii sau geografia şi mitologia unei Dacii originare sînt exemplare pentru acest "expanding Universe" ce nu cunoaşte răgaz[23]. Astfel surprinsă, structura"geniului latin" deschis înnoirilor prin întîlnirea şi valorizarea unor noi spaţii culturale poate fi recunoscută în cea a "noului umanism" circumscris de întîlnirea omului occidental cu culturi extraeuropene şi de dialogul lor necesar - mîntuitor totodată - pentru "a redobîndi ceea ce era accesibil încă înainte de istoria spirituală a lumii"[24]. În măsura în care "întîlnirea cu o lume străină aduce cu sine (...) experienţa unei structuri religioase", iar

entuziasmul "pentru aparițiile exotice, primitive și arhaice", întîlnirile cu "ceilalți" vor putea fi considerate "într-o zi ca un nou fel de religiozitate"[25], coincidența contrariilor din "structura «omului universal»", așa cum tindea să-l întrupeze geniul lui Eminescu"[26] investește personalitatea poetului cu statutul unui simbol într-o mitologie vie a omului contemporan, purtînd mari promisiuni soteriologice. Aceasta cu atît mai mult cu cît modul de situare în univers al poetului, regăsind vechea înțelepciune indică, poate oferi, în gîndirea lui Eliade, modelul salvator pentru angoasele omului societăților contemporane[27].

Camuflînd un străvechi comportament mitic și, în egală măsură, atitudini proprii unei mitologii vii, Eminescu devine, pentru Eliade, element constitutiv al comportamentului nostru mitic camuflat, firește, sub același semn al căutării unor dimensiuni ale Timpului ce ne sînt refuzate în fluxul cotidian al vremii. Prin "dreptul la Eternitate"[28] pe care îl dobîndește spiritualitatea românească în înfruntarea cu "teroarea istoriei", Eminescu devine dimensiunea însăși a Eternității pe care o poartă fiecare dintre noi. Pe de altă parte, poetul emblematizează eforturile noastre, ale oamenilor societăților contemporane, de a transcende Timpul. A-l citi pe Eminescu înseamnă accesul la alte coordonate, sustrase devenirii, pătrunderea într-un timp imaginar regenerator al ființei. Dar, ne atrage atenția Eliade, a-l citi pe Eminescu mai înseamnă și altceva: "Recitindu-l pe Eminescu, ne reîntoarcem, ca într-un dulce somn, acasă"[29]. Pentru o biografie văzută în momentele și aspectele sale exemplare, făcînd recognoscibile atîtea și atîtea avataruri ale traseelor odiseice ale ființei către beatitudinea propriului centru și pe parcursul cărora Ulysse e confruntat nu o dată cu probe ale labirintului, a-l (re)citi pe Eminescu este - ne lasă să înțelegem Eliade - camuflată, inițiatică ieșire din labirint.

Din același statut simbolic se vor împărtăși Eminescu și creația sa și în romanescul eliadesc, în consonanță cu reperele fundamentale ale totalității gîndirii lui Eliade. Cuplul adamic Andronic-Dorina din Șarpele regăsește insula lui Euthanasius nu atît prin peisajul paradisiac - imaginea aparține dimensiunii universale a spiritului -, cît prin misterul camuflării sacrului: ede-

nul insulei lor e tăinuit sub aparențele cotidianului și devine accesibil doar celor care știu să vadă. În economia simbolică a romanului Domnișoara Christina, versurile din Luceafărul nu sînt "inutile" și nu reclamă neapărat identificarea unei relații similare între personaje[30]; semnificațiile țin mai mult de treptele ontologice ale realului circumscrise de lumea thanatică și cea a vieții, contribuind, în ordine simbolică, la transpunerea discursivă a unor stări paradoxale trăite de Egor: în camera în care contemplă imaginea din tablou a Christinei, eroul are, în arome ce răzbat "din alte vămi ale spiritului", senzația cutremurătoare a unei "tinereți oprite în loc". Eliade integrează poezia eminesciană substanței simbolice a propriului imaginar și atunci cînd eroii săi caută, în Pe strada Mântuleasa..., semne care să le îngăduie pătrunderea în alte tărîmuri. Descinderea inițiatică în subteranele labirintice ale spațiului mandalic bucureștean necesită formule magice, cuvinte de trecere. Lixandru le va găsi rostind liturgic Melancolia lui Eminescu, rostire ce nu poate începe altfel decît prin versul "Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă"...

N O T E:

1. Mircea Eliade, Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles, Editions Gallimard, Paris, 1986.
2. Mircea Eliade, "Briser le toit de la maison", în volumul citat, pp.212-214.
3. Mircea Eliade, Brâncuși et les mythologies, în Briser le toit de la maison, pp.15-24.V, și Mircea Eliade, Fragments d'un Journal, Editions Gallimard, Paris, 1973, pp.4o3 și 533.
4. Pentru o mai corectă înțelegere a condiției umane. De vorbă cu Mircea Eliade, Interviu luat de Mircea Handoca, în Almanah "Viața Românească", 1983,,p.42:
   (M.H.)"-Ce vers dintr-o poezie românească vă vine mai întîi în minte?
   (M.E.):-Evident, "Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă"...
5. V.Mircea Eliade, Insula lui Euthanasius, în volumul Mircea Eliade, Insula lui Euthanasius, Fundația Regală pentru Literatură

6. Mircea Eliade, Eminescu - sau despre absolut, în Mircea Eliade, Despre Eminescu şi Hasdeu, pp.46-54.
7. V.D.Caracostea, Personalitatea lui M.Eminescu, în D.Caracostea, Studii eminesciene, Editura Minerva, Bucureşti, 1975,pp. 128-131.
8. Mircea Eliade, "Latina gintă e regină". Camoens şi Eminescu, în Mircea Eliade, Despre Eminescu şi Hasdeu, pp.29.
9. V. Tudor Vianu, Poesia lui Eminescu, Editura "Cartea Românească" f.a., p.149.
10. V. Mircea Eliade, Eminescu - poetul neamului român, loc.cit., pp.36 şi 40.
11. V. Ioana Em.Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, pp.16 şi 19.
12. Mircea Eliade, Eminescu - poetul neamului român, loc.cit.,p.
13. Mircea Eliade, Insula lui Euthanasius în Despre Eminescu şi Hasdeu, pp.14-15.
14. Ibidem, p.19.
15. Ibidem, p.19.
16. Mircea Eliade, Mémoire I.1907-1937. Les promesses de l'équinoxe, Editions Gallimard, Paris, 1980, p.358. În Notă despre geniu (în Mircea Eliade, Fragmentarium, Vremea, 1939, pp.13-14), Eliade defineşte geniul în funcţie de aceeaşi dialectică a contrariilor din structura hierofaniei: "Geniul, faţă de condiţia umană, este "cu totul altceva". De aceea fragmentele neinspirate, inerte, mediocre, din opera unui mare creator ne ajută mai bine să înţelegem fenomenul geniului. Căci asemenea fragmente ne atrag atenţia asupra paradoxului geniului: pe de o parte el este "cu totul altceva", iar pe de altă parte el este întocmai ca ceilalţi (mediocru, inegal, plat, etc.). Paradoxul acesta ne aminteşte situaţia sfîntului în lume: deşi nu mai participă la condiţia umană, sfîntul continuă să rămînă între oameni, asemenea lor. El mănîncă, doarece, umblă, vorbeşte întocmai ca ceilalţi oameni. El este inteligent sau stupid, talentat sau netalentat, cultivat sau ignorant, frumos sau bătrîn - întocmai ca restul omenirii - deşi starea de sfinţenie transcende şi anulează ~~tm~~ toate aceste calificări ale condiţiei umane. Sfîntul este şi

şi nu este om, în acelaşi timp. Mediocritatea intermitentă a geniului corespunde acestui paradox al sfîntului. Un geniu ni se relevă cîteodată "mediocru" sau "inferior", întocmai după cum un sfînt rămîne inteligent sau stupid.
De altfel, paradoxul acesta al "ruperii de nivel" se întîlneşte în orice act religios. Prin magia ritualului, Prajapati-zeu al Totului - se identifică cu cărămizile altarului vedic: esse coincide cu non-esse, Universul cu un fragment. Spiritul cu un obiect. Aceeaşi formulă paradoxală rezumă aproape majoritatea actelor religioase: transcendentul coincide cu imanentul, absolutul cu relativul, esse cu non-esse.
În cazul nostru, geniul coincide cu non-geniul, cu mediocrul şi nesemnificativul. Meditaţi asupra acestei coincidenţe;veţi găsi aici valoarea religioasă a geniului..."

17. Mircea Eliade, fragment dintr-o scrisoare către Dumitru Micu, apud Mircea Handoca, Cuvînt înainte la Mircea Eliade, Despre Eminescu şi Hasdeu, pp.IX-X.
18. Mircea Eliade, Eminescu - sau despre absolut, loc. cit.,p.50.
19. Ibidem, p.54.
20. V. Mircea Eliade, în Pentru o mai corectă înţelegere a condiţiei umane. De vorbă cu Mircea Eliade, loc. cit.,p.39: "De foarte mulţi ani mă fascina acest paradox al personalităţii şi operei lui Mihai Eminescu: pe de o parte, "pesimismul" gîndirii lui filozofice (comparat de critică cu sistemul lui Schopenhauer şi cu budhismul, aşa cum era înţeles pe la jumătatea secolului trecut); pe de altă parte, "istorismul" lui Eminescu, pasiunea cu care cercetase realităţile sociale, culturale şi politice ale neamului, din Evul mediu pînă în secolul XIX. Am arătat atunci, în conferinţa din ianuarie 1950, că regăsim aceeaşi atitudine paradoxală în istoria misticei creştine, în sufism şi, mai ales, în India tradiţională. Am insistat în primul rînd asupra lui Shankara: pe de o parte metafizica lui e fundată pe ideea realităţii şi unităţii absolute a Spiritului (singura realitate e Brahman, Spiritul universal, identic de fapt cu ātman, spiritul "individual"; restul - Cosmosul, viaţa, societatea, omul - alcătuiesc manifestări efemere şi iluzorii ale misterioasei Māyā). Shankara

a elaborat această metafizică a spiritului absolut în numeroase scrisori. Dar, pe de altă parte, Shankara este autorul cîtorva imnuri devoţionale în cinstea anumitor divinităţi indiene. Mai mult, el însuşi practica cu stricteţe întreaga serie de rituale prescrise de tradiţia hinduistă la care se revendica. Shankara (dar nu numai el!) vorbeşte de două perspective, le-am putea denumi perspectiva absolută sau transcendentală, şi cea relativă sau istorică. Mi s-a părut instructivă această paralelă indiană, nu pentru că ea ar "explica" mai bine pe Mihai Eminescu, dar pentru că situează "paradoxul" creativităţii eminesciene într-un context universal".

21. V. Mircea Eliade, Fragmente d'un Journal, p.263.
22. Mircea Eliade, "Latina gintă e regină". Camoens şi Eminescu, loc.cit.,p.24.
23. Ibidem, p.31.
24. Mircea Eliade, Gînduri pentru un nou umanism, în "Manuscriptum", an XVII, nr.3 (1986), pp.98-99.
25. Ibidem, p.97.
26. Mircea Eliade, Eminescu - sau despre absolut, loc.cit.,p.54.
27. Mircea Eliade, Symbolisme religieux et valorisation de l'angoisse, în Mircea Eliade, Mythes, reves et mystères, Editions Gallimard, Paris, 1957, pp.60-77.
28. Mircea Eliade, "Deasupra tuturor florilor efemere...", în Mircea Eliade, Despre Eminescu şi Hasdeu, pp.55-56
29. Mircea Eliade citat de Mircea Handoca, loc. cit.,p.IX.
30. Sorin Alexandrescu, Dialectica fantasticului, în Mircea Eliade, La ţigănci şi alte povestiri, Editura pentru Literatură, 1969, p.XVI.

Claudiu-Teodor ARIEŞAN
Abs., Timişoara

NOICA LA PORŢI EMINESCIENE

"Poarta pe care intri contează"
(C.Noica)

Schiţa de portret alcătuită de Gabriel Liiceanu către sfîrşitul _Jurnalului de la Păltiniş_ strecoară în analiza operei de-o viaţă a lui Constantin Noica neîncrederea unei grave dubitaţii: se descoperă posibilitatea unei contradicţii teribile, a unei tensiuni nerezolvate între idiomatic şi universal, între românesc şi occidental. Aceste laturi ar scinda creaţia lui Noica în "două orizonturi distincte şi autonome" "aflate într-o stranie exterioritate": pe de o parte, lucrări de istoria filozofiei europene, de metafizică, hermeneutică şi logică, vădind toate un adevărat cult pentru gîndirea elină şi filozofia clasică germană; pe de altă parte, lucrări ancorate exclusiv în fenomenul autohton, avînd chiar în titlu cuvîntul "românesc". Iar ca o consecinţă a hiatusului acesta prăpăstios - insurmontabil pare-se-, lui G.Liiceanu îi "este limpede (...) ridicolul de primă instanţă la care se expune o asemenea abordare" şi pe care urechea "avizată" şi obosită de multele naţionalisme ale veacului a lui Emil Cioran ar fi sancţionat-o crud proclamînd la rîndu-i, _viva voce_, "sentimentul paraguayan al fiinţei" (_op.cit._, p.231-232).

Singura circumstanţă atenuantă ce i se acordă lui C.Noica în urma judecăţii discipolare este credinţa magistrului în excelenţa _substanţei_ spirituale româneşti, identificabilă mai ales în limbă. Exemplul grăitor în acest sens - devenit loc comun - fiind modelarea prepoziţiei simple _întru_ ca operator ontologic fundamental.

Într-un recent studiu, Adrian Marino caută să infirme acuza de "etnicist", "provincialist" sau "naţionalist" - poziţie incomodă - ce i s-ar putea aduce lui C.Noica, decelînd în scriptele acestuia o "ideologie Noica": _id est_ un sistem de idei active implicate în istorie, purtătoare ale unui înalt mesaj universalist (cu tot ce presupune el: deschidere, implicare europeană, prezenţe româneşti în lume etc.), izvorît - hélas! - dintr-un "complex de inferioritate culturală" (vide "Tribuna", nr.16/1988, p.3,6).

*

Acum, după ce Noica s-a săvîrşit din viaţă - s-a desăvîrşit vieţuind, cum îi plăcea lui să rostească - trecînd hotarul bilanţului, este momentul să desluşim părelnicia faliei ce i-ar secţiona opera şi să afirmăm că prin furtunosul său destin cultural din ultimele două decenii redeveniră contemporanii unei aventuri spirituale de o rodnică şi tonică splendoare: căci Janua felix, fericita poartă de unde pot fi egal contemplate şi prin care comunică cele două aripi ale avîntului său creator, cel investit cu funcţia de "mesager" între cercuri aparent netangente se numeşte Mihai Eminescu.

În 1980, recapitulîndu-şi traiectoria prin Idee, de la prima carte, Mathesis - sau despre bucuriile simple (1934) pînă la cea care avea să fie ultima antumă, Scrisori despre logica lui Hermes (1987), Noica se arăta bucuros că a trudit viaţa toată la găsirea unei scientia universalis: nici simplă summa a ştiinţelor, nici cunoaştere suspendată doar în filosofie, ci o "structură înţelegătoare" (model ontologic!), cu operatorii respectivi, acoperind orice relaţii posibile (etice, istorice, artistice, filozofice etc).

Poate cu un spor de acuitate se resimte însă de-a lungul căutărilor din primele sale scrieri dorinţa de a "personaliza", de a descoperi în istoria filozofiei - mai întîi - personaje care să aprobeze antecedentele unei atari desăvîrşiri: Platon, Aristotel, Augustin, Toma de Aquino, Pascal, Descartes, Leibniz, Hegel. Toţi radiografiaţi cu temeinicie şi "anexaţi" intelectual ca etape ascendente, prin modalitatea specifică lui Noica a "despărţirii de...".

Foamea de Unu rămîne totuşi neostoită şi exploratorul lărgeşte aria posibilităţilor, adăugîndu-i întreaga cultură, artele toate. Alte meleaguri îndepărtate, alte nume pe care se pariază iniţial: Leonardo de Vinci, Paul Valéry, Goethe - mai ales acesta din urmă, om deplin al unei culturi, care-l face pe Noica să fericească, nu fără o umbră de resentiment, spaţiul german ce a "binemeritat" asemenea dar prin teribile acumulări şi eforturi spirituale concertate.

Iar nouă, românilor, ne rămîne destinul unui constant epigonat al Europei, sortiţi fiind urmăririi modelelor şi modelor Apu-

sului, fericiţi dacă izbutim să selectăm dintre acestea pe cele mai fertile ori mai puţin dizolvante. Eventual, valorificînd şansa unei limbi naţionale expresive şi mlădioase, capabilă de a filtra creator ideile primite, adăugînd unele "turnúri" originale.

Cam aceasta e zestrea de gînd pe care C.Noica a strîns-o cu sine în lungul stagiu dintre "paranteze" ce i-a fost impus, dar în urma căruia, ca în cea mai fericită dintre fenomenologii, nu i s-a alterat esenţa, ci abia a izbutit desprinderea de "omuleţul" reacţiunii din el; l-a convins să renunţe la mirajul aurului alchimic - pasager şi improbabil - chezăşuit sau promis de homunculus, în favoarea sempiternelor carate ce măsoară elanul spiritual. Şi din aceeaşi perioadă a lămuririlor şi sedimentărilor datează un spor al responsabilităţii naţionale, al căutării unor jaloane nesupuse eroziunii dispreţului: "Cînd m-am aplecat asupra românescului, am făcut-o, cred, exasperat de zeflemeaua lui Caragiale. Nu poţi să iei totul în zeflemea. Românescul nu se rezolvă numai în balcanism şi în degringoladă parlamentară. Există momente ale seriozităţii peste care nu poţi trece uşor, numai pentru că au sfîrşit lamentabil, în demagogia urmaşilor" (Jurnalul de la Păltiniş, p.138).

"Cine nu vrea să se risipească, cine nu vrea să se lase aruncat în toate părţile, de toate vînturile, - să se ascundă sub marile probleme", clama C. Noica, încă din 1934 (Mathesis, p.60). Dar presimţirile sale, vădite în numeroase locuri din operele de început, s-au împlinit, la modul cel mai neaşteptat, abia spre finele anilor '60; dintr-o întîmplare a conştiinciozităţii gînditorului ce dorea - fără grandioase speranţe - să valorifice măcar filonul latent filozofic identificabil în scrierile modelatorilor şi făurarilor limbii româneşti: Neagoe Basarab, cronicarii, Dimitrie Cantemir ş.e. A sosit aşadar, poate strict cronologic, aşa cum îi stă bine unui cărturar de rigoarea lui, momentul întîlnirii cu poetul naţional. Înainte de aceasta, Noica s-a ferit sau a omis să scrie curent despre Eminescu, admiţînd cu atît mai puţin să se entuziasmeze (cf. şi Mircea Handoca, Publicistica interbelică, în "Revista de istorie şi teorie literară", nr.3-4/1987, p.288-291); dar de astă dată este vorba de un şoc, veritabilă descărcare de forţă: "Încercînd să reedităm traducerea lui Eminescu din Kant (...) am dat peste un miracol;

cele 44 caiete ale poetului. Miracolul acesta l-au întîlnit şi alţii în treacăt. Dar e bine să spunem fiecare povestea de la început" (Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p.20).

Şi cu inimitabilul său dar al rostirii, Noica a pornit să ni-l povestească pe Eminescu aşa cum nu-l ştiam, făcîndu-i astfel cel mai mare serviciu de aşteptat din partea unui exeget: în cumpăna unor vremi l-a redistribuit - îmbunătăţit - pe Eminescu, primenindu-i imaginea şi dăruind tuturor o nouă portiţă de acces spre entuziasmul analitic.

Noica ne spune de fapt trei lucruri exemplare despre Eminescu: cine este? ce ne învaţă? şi cum poate fi resimţit mereu ca model şi bună "provocare"?

Mai întîi, Eminescu este un geniu "înrudit cu fiecare dintre noi", la întîlnirea cu care simţi "vibraţia întregii fiinţe". Lucrul e ştiut şi repetat. Meritul extrem al lui Noica este dar de a descoperi formule originale de caracterizare a recunoscutei genialităţi, aproape incantatorii, psaltice, încît ţi se lipesc definitiv de suflet.

Caietele eminesciene impresionează nu doar prin comorile reţinute sau posibilele sisteme filozofice sugerate, ci prin tot, prin "spectacolul acesta extraordinar pe care ţi-l dă o conştiinţă de cultură deschisă către tot" (op.cit., p.21). Insemnările tenace apar ca "notele sale de călătorie în împărăţia spiritului. Să le laşi legendei şi pe ele? (op.cit., p.93). Nu! Pentru că Eminescu este, ca şi Goethe pentru germani, "conştiinţa noastră mai bună" (op. cit.,p.48); este un arheu al ethosului românesc deoarece în vraful de manuscrise zace o posibilitate modelatoare bine definită; este, în fine, un semădău, "un om care dă seama de lucruri şi de limbă" (op. cit.,p.55).

Nu e vorba, în viziunea lui Noica, de sporit cultul lui Eminescu, ci de atins adevărata înţelegere a geniului, pe de o parte, şi de intrat în propria răspundere culturală, pe de altă parte: "căci funcţia operelor mari este de a naşte alte opere mari, sau măcar de a modela omenescul din tine. Iar de nu (...) este de a te face să-ţi

ceri scuze că exiști" (op.cit.,p.65).

Jubilația nicasiană atinge paroxismul. Savantul neîncrezător ce, tînăr fiind, se întreba cum și dacă mai este cu putință "ceva nou", se trezește prin "trecătoarea" Eminescu pe înălțimile unui platou alpin de unde poate medita condescendent: "Nu știm cărei națiuni i s-a făcut darul de-a avea în sînul ei un om complet (...), dar ceea ce este limpede, dacă desprinzi această imagine, este că funcția lui Eminescu în cultura noastră are sensul universalului. După o sută de ani, poetul acesta îndărătul căruia stătea un om de cultură complet, încins de toate pasiunile spiritului și deschis către toate formele de cultură, nu încetează să ne apară drept un om complet (...) Un sens formator, iar nu unul deformator (...) va putea desprinde fiecare, din orice specialitate, avînd în față caietele unui om complet" (op.cit.,p.75-77)

În adevăr, la acest regal spiritual, cuvîntul de ordine este "petrecerea sub încîntarea limbii române" - gazda și gospodina cea bună care la ea acasă are multe de toate; dar și economistul poate lua parte la banchet; alături de el vor fi serviți și apicultorul, biologul și chimistul, istoricul și filologul, matematicianul. Reflexiunile social-politice se întrepătrund cu viziunea filozofică și cu teologia, lingvistica e contrapunctată de teorii fizice, statisticile despre sporul populației rurale au pandant conspecte de bizantinologie și astronomie.

De aici decurge al doilea "mesaj într-o sticlă" (ori mai degrabă în două lăzi!) eminescian descifrat de C.Noica: ce ne învață aceste caiete? Binecuvîntarea cantității, mai ales. Căci calitate avem destulă în inteligența românească: "n-am avut întotdeauna stăruință, cantitate. Ne trebuie multă, multă, nu doar multum, cum spun filistinii. Geniul este 99% o chestiune de cantitate și acumulare,de muncă, așadar de instructaj al animalității superioare din om" (op. cit., p.64).

Apoi disciplinarea sinelui întru suferința de a nu ști tot, să ajungi a resimți exemplul eminescian ca o lecție stimulatoare sau chiar ca o provocare la un alt salt record, Tineretul trebuie să iasă din idolatrie: "dar s-ar putea să pună în loc mai mult, un om de-

plin, educator" (op.cit., p.87).

Nu știm alții cum au reacționat, dar Noica și-a însușit tacit pilda acestui Eminescu "al vredniciei și sănătății spirituale", devenind primul său învățăcel, copleșit definitiv de cele șapte-opt mii de file, dar fericit și recunoscător că i s-a hărăzit în marginile culturii naționale o "devenire întru iubire". Cuvintele sale proiectate către Eminescu sînt mai mult acte de încredere și gratitudine, decît tranșări critice. O dragoste totală, cuprinzînd cosmosul întreg și oscilînd între patern,-ca-n dedicația scrisă fetelor Liceului Gh.Lazăr din Sibiu: "Nu stă lumea într-un drăguț", zice înțelepciunea satului. "Ba stă", zice fata. Si fata are dreptate. Căci stă cîteodată lumea într-un drăguț, așa cum stă lumea noastră în drăguțul de Eminescu" (Jurnalul de la Păltiniș, ed.cit., p.110) - și filial: "de la el înveți pe viu, ca de la un frate mai mare, sfînta sete sub care ești dator să trăiești, dacă nu-ți iei în deșert viața și înzestrarea" (Eminescu sau gînduri..., ed.cit., p.65).

Invitația aceasta delicată adresată tinerilor dornici să-și "prăjească creierul la caietele eminesciene" trebuie simțită și ca o provocare la eroism cultural; "ne-am bucura să apară, în fața manuscriselor un tînăr contestatar, care să aibă curajul de a spune: "In fond, Eminescu nu e decît atît. Ar fi bine să apară un tînăr (...) care să-l pună în cumpănă ca om de cultură, cu tot atîta cuprindere și belșug de idei pe cît apar în manuscrisele lui" (op.cit., p.87). In altă parte, pe marginea traducerii lui Kant, sînt două notații în limba germană cu litere gotice pe care Noica n-a reușit să le descifreze nicicum: "Poate într-o zi vreun tînăr germanist să fie mai norocos" (op.cit., p.41). Fiindcă atunci "cînd unui popor i se face un asemenea dar, trebuie să știe să-l primească, cu tinerii lui cu tot".

Treptat Eminescu s-a dovedit atît de conform modelului cultural preconizat de C.Noica, încît începi să te întrebi dacă nu cumva tocmai "schița" caracterială a acestui îndelung căutat "uomo universale în versiune românească" i-a imprimat lui Noica - a posteriori - într-un fel de insolit post-cronism, unele din direcțiile cercetărilor sale.

El, care nu îndrăgea adevărătatea decît _sub specie philosophiae_, ajunge să-şi cenzureze grozavele exigenţe şi să-şi convingă cititorii că tînărul de 24 de ani "Eminescu putea fi întîiul gînditor al culturii noastre, dacă nu se întîmpla să fie cel mai mare poet al ei" (_Introducere_, la M.Eminescu, _Lecturi kantiene_, Ed.Univers, Bucureşti, 1975, p.XLIX). Şi astfel Eminescu devine veriga ce leagă cele două aspecte ale scrisului noician: pentru că poetul naţional a devenit o conştiinţă obiectivă, pe lîngă funcţia de "împuternicit cultural" (R.W.Emerson) al neamului. Autoritatea lui tutelară devine pentru Noica un sinonim al geniului limbii, şi lucrările sale din celălalt cerc - acelea de filozofie strictă sau europeană - nu se vor mai lipsi de atunci înainte de cuvintele şi gîndurile eminesciene. Filozoful sceptic care ofta în 1943, recunoscînd "minoratul" culturii noastre, la unison cu Emil Cioran şi afirma, privind spre viitor, că "spiritualitatea populară trebuie depăşită, spre creaţie personală" (_Ce e etern şi ce e istoric în cultura românească_, în "Revista Fundaţiilor Regale", nr.9, p.528); cel care lucra la _Devenirea întru fiinţă_ şi publicase deja (1942) o parte din _Intîia introducere_ a tratatului său de ontologie, nu bănuia că peste patru decenii îşi va prefaţa cele _Trei introduceri la devenirea întru fiinţă_ privind retrospectiv şi girîndu-şi creaţia cu numele şi cuvintele lui Mihai Eminescu (Ed.Univers, Bucureşti, 1984, p.6).

"Sfîrşitul nu trebuie să te prindă în îngheţul unui lucru isprăvit" (_Jurnalul de la Păltiniş_, ed.cit.,p.172). Firesc este să nu ştii de el şi să fii surprins în plin gest. "Orice viaţă adevărată trebuie să lase un rest, nu doar o împlinire". Pe el, finişul l-a găsit tot în dreptul porţilor eminesciene, ultimul articol trimis spre publicare intitulîndu-se _La Ipoteşti_ ("România literară", nr.50/1987). Temele opusculului din 1975 au rămas aceleaşi: ne trebuie _alt_ Eminescu, "unul care stă să înveţe chimie, slavona şi matematicile elementare"; "ne scapă lucruri de mare preţ dacă nu cercetăm caietele întregi", exemplele probante nu s-au schimbat nici ele. Dar s-au pronunţat temerile: investiţia spirituală deschisă de Eminescu nu i se pare lui Noica plătibilă din interesul şi truda actualei promoţii de cercetători: "Poate că astfel a depus totuşi un compt de gestiune în sufletele cîtorva poeţi şi critici - dar dintr-o altă generaţie decît cea de

astăzi" scrie cu neascunsă amărăciune cărturarul de la Păltiniș,cu o rar întîlnită la el umbră a deznădejdii, surdă și scrîșnită: "Referatele unui poet îi pot lăsa indiferenți. Poezia singură contează (completează), nu-i așa?".

Popasul din urmă pe tărîmurile culturii naționale i-a fost dat lui C.Noica în pragul spiritual al Ipoteștiului, unde s-a împlinit (lăsînd totuși un "rest" de șase caiete!) una din cele trei mari năzuințe ale cugetului său, pentru care se temea că s-a zbătut în van: "La Ipotești se află <u>în sfîrșit</u> (s.n.) facsimilate și sînt expuse caietele lui Eminescu. E drept - scrie el încheindu-și menirea arborii nu cresc pînă la cer dar cerurile noastre sînt cele ale lui Eminescu".

Așa cum descoperirea și "lansarea" lui M.Eminescu rămîn meritul lui Titu Maiorescu, cum <u>Viața</u> și <u>Opera</u> sînt legate de numele lui G.Călinescu, cum editarea scrierilor o evoci spunînd Perpessicius, isprava culturală a caietelor și reformularea modernă a simpatiei față de Eminescu le vom asocia cu entuziasmul neliniștit al lui Constantin Noica.

Iară noi? Noi ca Noica - la porți eminesciene: cu una mai multe <u>acum</u>, de el adăugată și întruchipată.

Ioana BOT
Abs., Cluj-Napoca

O LECTURA INERŢIALĂ A LUI EMINESCU

Eminescianismul structural al culturii noastre generează, cu deosebire în ultimele decenii, forme aparte ale dialecticii raportului Tradiţie-Inovaţie în literatura română. Situaţia este profitabilă, din raţiuni evidente, atît pentru literatura posteminesciană, cît şi pentru însăşi opera lui Eminescu. In analiza propusă vom porni tocmai de la recunoaşterea existenţei acestui dialog, de tip hipertextual, cu Eminescu, în literatura contemporană, ca izvorît din marcajul puternic al poetului asupra culturii române. Acesta este şi motivul neîncetatelor raportări la Eminescu, ale tuturor personalităţilor literaturii române, ca şi ale vocilor noi (raportări aproape obligatorii, în condiţiile apariţiei în faţa unui public pentru care Eminescu reprezintă Modelul absolut). Una din consecinţele cele mai vizibile o constituie - de exemplu - intertextul eminescian practicat de poeţii optzecişti, în postura unor "falşi epigoni". Dar, odată cu acest dialog fecund, care păstrează un Eminescu "viu" în cultura română [illegible]r nu un poet naţional însingurat în elogii ceremonios distante) şi, deopotrivă, asigură o neîntreruptă inovaţie în "formele" unei literaturi ce-şi asumă declarat tradiţia eminesciană, în paralel asistăm - în zilele noastre mai mult ca altădată - la înflorirea unei lirici ocazionale, dedicate lui Eminescu sau creind în mod indirect - pentru vreo temă patriotică - un portret al poetului. Semnăturile, sub astfel de texte aparţin atît unor autori obscuri, cît şi cîtorva poeţi contemporani de marcă, susceptibili (prin formula lirică practicată) să cadă în capcana accesibilităţii. Numele nu interesează; analiza acestor "căderi" în contextul întregii creaţii a poetului respectiv, interesantă poate, nu priveşte însă opera eminesciană şi receptarea sa actuală. Deşi, adesea, asemenea versuri ocazionale nici nu aspiră, probabil, la statutul de Poezie, discutarea lor este - credem - necesară în ordinea unei sociologii a literaturii, pentru că ele oferă, cu inocenţa lipsei de talent sau cu şiretenia bunei cunoaşteri a reţelelor de succes la marele public, o imagine a lui Eminescu şi a creaţiei sale aşa cum sînt

ele pentru simţul comun, al cititorului pasiv. Căci, în vreme ce, de un secol încoace, studiile de eminescologie, conjugate cu intervenţiile scriitorilor posteminescieni, nu contenesc să susţină şi să descopere noi argumente ale complexităţii (pe diverse planuri) creaţiei eminesciene, această imagine - ocazională, festivă - oferă un "Eminescu pe înţelesul tuturor" surprinzător de "cuminte", citit prin lentile simplificatoare. Faptul e de natură să suscite cel puţin două întrebări esenţiale, cărora cercetări mai ample de sociologie literară le-ar putea oferi eventuale răspunsuri: 1. Să fie aceasta - săracă şi banalizantă - adevărata imagine a poetului nostru naţional în conştiinţa marii mase de cititori?

2. Dacă sentimentul eminescianismului nostru cultural ne este făurit tuturor în primul rînd prin educaţie, să fie acesta nivelul de înţelegere a lui Eminescu de care este în stare posesorul unei "educaţii medii"?

Cei mai mulţi cititori au primit o asemenea educaţie. Iar poeziile ocazionale din categoria în discuţie, fie ele despre Eminescu sau nu, mizează, printr-o înţelegere reducţionistă a atitudinii omagiante faţă de marile valori, pe o trăsătură extrem de comodă a cititorului: tendinţa spre pasivitate. Mai mult decît o Artă, ele servesc o "industrie culturală", devenind - în termenii lui H.R.Jauss - "prizoniere din oficiu ale aferei practice, ale instinctului de autoconservare şi ale principiului plăcerii"[1], dintr-o confuzie (voită sau nu) între receptarea artistică şi consumul pasiv. Nu contestă nimeni bunele sentimente - reale! - faţă de Eminescu pe care le declară atari creaţii lirice, dar ele demonstrează cu prisosinţă justeţea dictonului "C'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature". "Bunele sentimente" determină înţelegerea unilaterală a relaţiei cu opera eminesciană, ca una pur contemplativă şi dezinteresat omagiantă. Poeziile contemporane dedicate lui Eminescu, din această categorie, pretind cititorului lor (şi al lui Eminescu) o supunere fără condiţii în faţa statutului de poet naţional (id.est: "întemeietor", "zeu tutelar", "principiu ordonator", "erou mitic"... şi apelativele pot continua în acelaşi stil, la infinit), "preluarea pasivă a unui model idealizat"[2]

de gîndire, de comportament etc. Ele ignoră faptul că - deşi rezultatul este în esenţă acelaşi, în privinţa recunoaşterii unei supremaţii eminesciene în cultura română - ceea ce contează este dialogul care a precedat formarea convingerii, asumarea activă, conştientă, împlinită de cititorul lui Eminescu, indiferent de categoria căreia îi aparţine.

Voindu-se mediatori ai relaţiei cititorului actual cu Eminescu, textele în discuţie anulează de fapt instituirea relaţiei însăşi. Primul scop al medierii textuale este unul explicativ, de tipul "iată ce înseamnă Eminescu pentru noi toţi", insistînd asupra tranzitivităţii textului mediator, iar nu asupra autoreferenţialităţii specific poetice pe care o accentuează, de pildă, dialogînd cu Eminescu, poeziile stănesciene, ori creaţii doinaşiene din categoria "epigonismului major". Această subliteratură cu subiect eminescian uzează de cîteva strategii evidente prin schematismul lor.

În primul rînd, ea se vrea explicită, ignorîndu-se pe sine ca text literar, supusă total caracterului său tranzitiv, menţionat anterior. In sens genettian[3], poeziile din această categorie - metatexte ale Textului eminescian, uzînd, aşadar, de procedee ale transtextualităţii - ar trebui să respecte condiţia unei semnificaţii autonome suficiente: să fie viabile ca opere poetice în sine, abstracţie făcînd de opera literară conotată. Simpla lectură a exemplelor din anexa lucrării de faţă indică eşecul unei atari tentative.

O a doua strategie dovedeşte buna cunoaştere - sau intuire - a mentalităţii cititorului comun, a cărui tendinţă spre pasivitate trebuie satisfăcută prin evitarea oricăror "nelinişti" faţă de textul eminescian. "Portretul - în strălucire" al Poetului se va contura în consecinţă prin referire la acele creaţii ale sale care degajă seninătate, transcenderea suferinţei sau optimism, iar aluziile livreşti eventual "triste" vor fi astfel dispuse în text încît să-şi piardă conotaţiile din original. Neliniştile eminesciene se pot numi, într-o metaforă simplificatoare, "durere", dar imaginea rămîne senină şi, în fapt, nemotivată de metatext, ca într-o asemenea Invocaţie la Luceafăr:

"Doamne al nostru,/Celmaibun, Celmaifrumos,/Celmaitînăr şi Celmaiveşnic/Doamne al nostru,/sub tine rotim aura pămîntului de taină,/sub tine ochiul de lacrimă, sub tine ... : durere din dureres"[4]. Indiferent de provenienţa sintagmelor eminesciene citate în metatext, ele conturează o lume a noastră descrisă cu cuvintele lui Eminescu, degajînd mereu forţă şi optimism: "El sacralizează dorul/Si-ntr-un fel e-n noi, în toţi/Nu-i iubire să n-atingă/Plopii lui fără de soţ.//Fenomen, cu-ale naturii,/Si real, şi ireal,/Creşte Floarea lui Albastră/Cade Sara lui pe Deal.//Adorîndu-l, îţi năzare/Dintr-un fel de cer al tău/Regele simţirii noastre/Şi-al părerilor de rău..."[5]. Fireşte, s-a ajuns la asemenea "intertextualitate inerţială" venind în întîmpinarea succesului de public, cunoscut de opera eminesciană timp de un secol, şi a respectului naţional inculcat în primul rînd prin educaţie. Dar asistăm şi în cultura română (dovadă acest gen de subliteratură a cărei ocurenţă semnalează criza receptării lui Eminescu) la o situaţie de receptare inerţială, caracterizată de Robert Escarpit în următorii termeni ironici: "Marii maeştri spirituali care domină culturile - Aristotel, Confucius, Descartes, Karl Marx etc. - acţionează mai puţin prin influenţa gîndirii lor (greu accesibilă pentru majoritatea membrilor familiei), cît prin valoarea aşazisă totemică de la originile grupului: francezul care se numeşte cartezian nu exprimă o noţiune mult diferită de a primitivului care se declară ca făcînd parte din clanul Leopardului"[6].

Parte din strategiile textuale care generează mecanic subliteratura (lirică) dedicată lui Eminescu ţin de servituţile poeziei ocazionale[7]. Multe din exemplele noastre au fost alese intenţionat din presa literară a ultimilor ani, în marea lor majoritate din numere aniversare apărute în jurul datelor de 15 ianuarie sau 15 iunie. Avem de-a face cu o lirică evenimenţială, angajată "în relaţie cu" Eminescu, determinată de o comandă socio-culturală din partea unui public bine definit, cu care poezia eminesciană stabileşte un contact mediat de explicaţiile metatextelor respective. Acestea din urmă greşesc în primul rînd supunîndu-se nivelului estetic scăzut al "comenzii socio-culturale", ba, mai mult, cultivîndu-l din considerente extraesteti-

ce. Riscul major faţă de creaţia lui Eminescu îl constituie proiectarea retrospectivă - la nivel de masă: - a unei grile restrictive, a unei "comenzi" (sau, în altă terminologie, a unei "lecturi") ce suprapune realităţii operei eminesciene una falsă, alcătuită din elemente eminesciene disparate, citite, la rîndul lor, simplificator. Aşa iau naştere texte kitsch; iar kitsch-ul este pe măsura omului, el "diluează originalitatea atît cît e nevoie pentru a o face acceptabilă pentru toţi"[8]. Situaţia textului eminescian e practic una de alienare, în vreme ce intenţia lui fusese contrară, asumativă.

Un alt indiciu - sigur - al simplelor "închinări" ocazionale este patetismul lipsit de măsură al comparaţiilor absolute, într-o inerţie a elogiilor maxime. Judecîndu-le ca atare, nu intenţionăm să diminuăm importanţa (recunoscută) covîrşitoare a lui Eminescu pentru ceea ce, în general, înseamnă "noi"; sesizăm doar diferenţa uriaşă, strîmbă, dintre acest fond real şi formele subliterare. Platitudinile sînt inevitabile în atari contexte: "Minune, tu, cerească, pe pămînt!", "Te port în suflet cum în sînge port/Hemoglobină, elixir al vieţii...", "...Cîntu-ţi sfînt/Tămăduire pentru cei ce sufăr"[9]. Reţeta, pe de altă parte, este deconcertant de simplă: unei prime părţi "declarative", îi urmează o alta "descriptivă", unde sintagme eminesciene citate (aproximativ) de-a valma trasează cu sufletul la gură un fel de cadru rezumativ al universului poetic eminescian, etalon al măsurii uniformităţii în experienţa lecturii: "Un bucium sună sara, sus, pe deal,/Şi plopii fără soţ şoptesc în taină,/Işi mişcă Istrul legendarul val,/Iar de din vale de Rovine vine/Un sol grăbit în ostăşească haină/Să spună: Am învins şi totu-i bine "[10]. Repertoriul de sintagme şi de hipotexte eminesciene e destul de sărac - de o sărăcie justificată de aceeaşi inerţie a necitirii poetului. Kitsch-ul e evident în asemenea banale asocieri de contexte şi de cuvinte. O închinare ţării este, în imaginaţia unora, "garantată" de un "Ce-ţi doresc eu ţie...", o scrisoare despre frumuseţile patriei - de ritmurile aceleia a fiului de domn[11], timpul eminescian e seara (fireşte, pe deal), sunetul - de bucium sau de "melancolic corn", cadrul - format de "tei de vis/şi o pădure de argint, în care/şi-a pierdut, demult, un pe-

radis/printre legănatele izvoare"[12], în rest, flori albastre, salcîmi şi nimic imprevizibil. Acest cadru este străbătut de avatari ai Poetului, "Luceafăr" - "prinţ" - "zeu tutelar", dar oricare din aceste trei iviri ar avea-o, fapt curios, el este poetul damnat, "albă umbră fără de noroc/cu priviri adînci şi viscolite" (Doru Moţoc), ce "nu credea că o să-nveţe cum ar putea muri vreodată,/Si totuşi o uitare simplă într-un spital ciudat l-a frînt" (Adrian Păunescu). Melodrama e aproape, iar confuzia între biografia omului şi cea a operei - deplină.

Limbajul compus din sintagme eminesciene dispersate,în virtutea funcţionării sale corecte după legile limbii române, ignoră "limba poezească" şi produce, inerţial, texte elogioase a căror bună credinţă nu le salvează de la mediocritate, iar pe Eminescu - de încremenirea într-o imagine falsă. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul poeziilor ocazionate de aniversarea unor evenimente istorice la care s-a referit şi Eminescu. Recenta sărbătorire a lui Mircea cel Bătrîn s-a făcut, în parte, în termeni eminescieni clişeizaţi după un procedeu explicitat de Adrian Păunescu tot în versuri: "N-a fost astfel cum e-n carte/Dar, ca literar erou,/Mircea vine peste moarte/Însuşindu-şi rolul nou//N-a zis Mircea: Rîul, Ramul... /Cînd a fost să dea răspuns,/Însă dacă le-a zis Neamul/Prin Poet, e de ajuns"[13].

Din cauză că generarea unor astfel de texte este una mecanică, făcută după reţete a căror "compoziţie" încercam s-o stabilim, dezideratul exhaustivităţii rămîne, în analiza noastră,de neatins. Subliteratura avîndu-l ca referent pe Eminescu vine în contradicţie cu esenţa eminescianismului culturii române prin chiar ţelul său, acela de a crea o artă accesibilă/acceptabilă, care să nu tindă spre transcenderea cotidianului, menţinîndu-se în limitele simţului comun; cînd, în fond, opera poetului trebuie să ceară mereu, la orice recitire, depăşirea propriilor noastre margini, aşa cum, în faţa Artei, receptorul activ se depăşeşte pe sine însuşi.

N O T E

1) H.R.Jauss, Experienţă estetică şi hermeneutică literară, traducere şi prefaţă de Andrei Corbea, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p.17o.

2) *ibid.*, p.169.
3) G.Genette, *Palimpsestes*, Editura du Seuil, Paris, 1982.
4) R.Cârneci, *Invocaţie la Luceafăr*, "Luceafărul", an XXII, nr. 24/1979.
5) A.Păunescu, *De la noi la Eminescu*, „Contemporanul", nr.27/ 1987.
6) R.Escarpit, *De la Sociologia literaturii la Teoria comunicării* (traducere de Sanda C.Crişan), Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p.88-89.
7) V.P.Matejevič, *Poetica evenimentului*, Editura Univers, Bucureşti, 198o.
8) A.Moles, *Psihologia kitsch-ului* (traducere de Mariana Rădulescu), Editura Meridiane, Bucureşti, 1980, p.24.
9) M.Beniuc, *Eminescu*, în vol.*Scrieri*, vol.8, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p.134.
10) *ibid.*, p.134.
11) I.D.Bălan. *Sărbătoare*, "România literară", an.XIX, nr.5/1986.
12) Doru Moţoc, *Popas de Luceafăr*, "Luceafărul", an.XXI, nr.24/ 1978.
13) A.Păunescu, *Rolul lui Mircea*, *Locuri comune*, Editura Albatros, Bucureşti, 1986, p.293-294.

Liana POGORILOVSCHI
Abs., București

O DIACRONIE A EMINESCIANISMULUI POEZIEI ROMÂNE

Într-o lucrare a sa un critic contemporan afirma următoarele: "Rămîne să fie adîncit conceptul de eminescianism; este de datoria filosofilor să o facă. Altfel, ca să mă hazardez într-o butadă, dacă n-ar fi existat Eminescu, n-am fi putut vorbi astăzi de eminescianism, nici proto dar nici post. Eminescianitate ar fi existat, dar în nici un caz nu s-ar fi numit așa"[1]. Eminescianism, eminescianitate, cultul eminescian, influența eminesciană, iată cîțiva termeni pornind de la același etimon, Eminescu, și referindu-se la un fenomen cu o multitudine de manifestări și implicații atît la nivelul actului critic cît și al creației. Fără a avea pretenția unei tratări filosofice, vom încerca să expunem aici cîteva idei în măsură să propună în primul rînd o ipoteză de lucru privind adîncirea și valorizarea conceptului de eminescianism. Mai concret, credem că termenul s-ar lămuri mai bine încercînd să trasăm o analiză diacronică a lui, urmărind mișcarea, schimbarea acestui fenomen în timp.

Așa cum reiesea din citatul inițial, se poate stabili o primă distincție între eminescianism și eminescianitate, cea de-a doua fiind un fel de categorie mai largă, latentă, inerentă culturii române, spiritualității române în general, și care trebuia inevitabil să se manifeste (lucru care s-a și întîmplat cu precădere prin eminescianism). Istoria literaturii române a lui G.Călinescu trimite mereu la Eminescu, atît în analiza poeților de dinainte de Eminescu, cît și a celor de după el. Dar asupra acestei idei vom reveni la sfîrșit.

Cînd și cum a apărut termenul de eminescianism? O dată precisă e greu de stabilit; e sigur, însă, că înainte chiar de apariția termenului, problematica pe care el o implică a existat ca atare: ne-o dovedesc întreaga serie de manifestări pornind de la "curentul Eminescu" susținut de Vlahuță, la "mitul Eminescu"[2], și pînă la multitudinea de aspecte pe care azi criticii le încadrează în "eminescianism". Manifestările au fost deci permanente;

de cînd datează clasarea lor în categoria "eminescianism"? Termenul este analizat de George Munteanu în lucrarea Ce este "eminescianismul"[3], reluînd ideea în volumul său Emiescu și eminescianismul[4]. Descrierea conceptului, statică, de conținut, trasează cu multă finețe caracteristicile esențiale ale eminescianismului. Dar - iată întrebarea noastră - este posibilă oare și o analiză diacronică a eminescianismului? Ea pare să fie sugerată chiar de George Munteanu, care spune că Eminescu este "un dat și nu încă un rezultat întru totul concludent"[5]. De aici înțelegerea eminescianismului ca potențial actualizat parțial și sub diferite aspecte, înțelegere care favorizează, firește, o tratare diacronică.

Admițînd că fenomenul eminescianismului a existat și se dezvoltă mai departe, e nevoie de o precizare. Vorbind despre "aventura spirituală a moștenirii eminesciene", Zoe Dumitrescu-Bușulenga[6] indica trei nivele net marcate ale receptării operei marelui poet: nivelul publicului, al poeților și al criticilor. Ar exista deci un eminescianism al cititorului, unul al creatorilor și unul al criticii. Dar o asemenea abordare mai mult unește decît separă.

O analiză strictă a "eminescianismului public", și mai ales a diacroniei lui, a evoluției sale în timp, este mai greu de realizat; coordonatele sale esențiale însă le putem găsi cu siguranță în celelalte două: în eminescianismul aparținînd de fenomenalitatea poeziei române în manifestarea ei în timp, și în "eminescianism" ca diagnoză îmbrăcînd, în actul criticii literare, un înțeles ce nu rămîne istoricește înghețat.

"Întîlnirea poeților cu poetul, continuă Zoe Dumitrescu-Bușulenga, constituie perspectiva unei traiectorii deschise la nesfîrșit, scandată de punctele întrebărilor de sensibilitate și viziune particulară, foarte deosebite unele de altele, fiecare însemnînd un tip special de comunicare"[7]. Urmărirea acestei "traiectorii deschise" constituie un demers dintre cele mai fascinante (situația se aseamănă oarecum cu influența pe care a avut-o opera lui Petrarca în poezia italiană), relevîndu-ni-l pe Eminescu ca pe poetul ascuns într-o constantă definitorie a poeziei de limbă română gîndită global, sau, altfel spus, ca pe o

"recidivă" eternă a ei. Dar o tratare amănunţită a materiei în acest sens ar depăşi cu mult limitele lucrării de faţă.

Tot ca o sugestie bibliografică, în strînsă legătură cu cele de mai sus, se impune încă o observaţie. Monografiile poeţilor, studiile mişcărilor literare, cronicile curente consemnează mereu aspecte, influenţe, "sonuri" eminesciene. Fenomenul e foarte răspîndit şi trebuie să dea de gîndit. O analiză a numeroaselor "diagnosticări" de acest gen, formulate (ca scuze sau nu) în timp, ar fi în măsură să ne dezvăluie diferenţele de la o epocă la alta a ceea ce apare ca eminescianism, fără a confunda însă ceea ce a reprezentat el la un moment dat pentru critici cu eminescianismul ca dat imanent al poeziei noastre. Studiul diacroniei eminescianismului nu se revendică atît de la istoria actului critic în cultura română, cît de la teoria literaturii române pe baza istoriei ei. Analiza conceptului de eminescianism ni s-ar prezenta astfel ca un mod de lectură a poeziei, mai justificabil poate decît altele întrucît "ţine laolaltă" desfăşurările expresiei noastre lirice, ca într-un fel de compensare critică a tendinţei de "cameleonizare", de dispersare şi alienare, pe care o poate manifesta poezia unei culturi.

În acest sens, putem spune că, tot mai des în ultima vreme, criticii literari evidenţiază o evoluţie în trei trepte sau o dezvoltare în trei direcţii. In lucrarea sa Eminescu şi Blaga[8], Ion Cana observă că "posteritatea eminesciană a cunoscut în mare trei direcţii şi situaţii diferite: un moment post-eminescian mai mult sau mai puţin epigonic", - şi aici, de pildă, au fost încadraţi Al.Vlahuţă[9] ori St.O.Iosif[10] apoi "o altă linie, contrară precedentei, care, dimpotrivă, căuta să se opună modelului eminescian ", dar care, în fond, nu se putea instala într-un univers artistic străin cu totul de coordonatele acestuia (a se vedea, la început, imediat după Eminescu, Macedonski[11], mai apoi Bacovia[12], Arghezi[13] sau Nichita Stănescu[14]; de fapt, opoziţia, ruptura lor, în ciuda măcar a unei "adeziuni afective", constituie problema esenţială cu care se confruntă orice poet conştient de sine şi de contextul cultural în care creează). "In fine, o a treia categorie de poeţi, unii exemplari, care - fie că au fost conştienţi de valorificarea prin resurse proprii a

lecţiei poeziei eminesciene, fie că nici nu şi-au pus în mod deliberat o atare problemă - în realitate au beneficiat, în moduri diferite şi cu indici diverşi, de cîştigul decisiv al prezenţei Poetului".

Există, deci, la Ion Oana, un soi de abordare dialectică a eminescianismului: imitaţie, epigonism; apoi rupere voită, necesară depăşirii impactului prea puternic al momentului - şi, în cele din urmă, o convieţuire benefică în climatul cultural eminescian. Schema propusă, amintind etapele dialecticii hegeliene, este, aşa cum afirmă şi autorul, voit reducţională, luînd ca puncte de reper doar cîţiva poeţi. In ce măsură, însă, schema este suficient de relevantă în cazul unei priviri de ansamblu a întregii poezii româneşti?

Noi credem că se poate susţine util teza unei continue aprofundări a eminescianismului de către poezia română în desfăşurarea ei în timp (1°) una punctată de o altă aprofundare, cea realizată şi de către un singur poet pe parcursul experienţei sale poetice (2°), aprofundări care, la rîndul lor, ne trimit la decantarea ce a avut loc în însăşi opera lui Eminescu pe parcursul vieţii sale, operă adesea împărţită de exegeţi în trei epoci specifice (3°). Credem aşadar că se poate distinge o mişcare în timp a eminescianismului poeziei române în sensul principiului filosofic al identităţii logicului cu istoricul, după care ontogenia reproduce filogenia. Acest lucru ar fi bine evidenţiat dacă s-ar cerceta ceva mai atent şi "eminescianismul" poeziilor începătorilor, pe de o parte, iar pe de alta "haloul" eminescian care apare în lirica senectuţii la un Bacovia sau Arghezi.

Schema diacronică pe care am vrea, în mare, să o propunem este următoarea: o primă etapă, cea a poeţilor din generaţia foarte apropiată de Eminescu, cunoscută în general sub numele de "epigonism eminescian". Caracteristicile acestei etape: afişarea "morgii" eminesciene, dar care e o pastişă, preluarea "conţinutistă" a subiectelor şi atmosferei eminesciene adaptate pentru propria poezie. In privinţa imitării expresiei eminesciene se observă o rămînere la elementele stilistice de suprafaţă - elemente la care în genere apelează şi parodistul cînd vrea să "imite" gla-

sul unui poet. De remarcat, în sensul principiului filosofic amintit, că fenomenul nu poate fi limitat în mod absolut la o perioadă istorică; el revine mereu (și simptomatic!) în poeziile începătorilor, ca să ne amintească de prima etapă în diacronica eminescianismului. O cercetare a primelor poezii scrise la vîrsta adolescenței în spațiul nostru spiritual ar fi elocventă.

Etapa a doua o constituie poeții din generațiile mai depărtate de Eminescu, perioadă care iese de sub "vraja" eminesciană în sensul că permite afirmarea altor poeți de talie. Față de prima etapă, cea de-a doua nu se mai caracterizează prin caracterul "molipsit" sau "căutat" al eminescianismului, ci prin altul, remarcabil, de răbufnire a lui în experiențe poetice autentice; astfel, eminescianismul nu este istoricește suprimat, nici măcar negat creator ci, dimpotrivă, confirmat de marii noștri poeți, fie și fără intenție, și cu toată distanța pe care le-o asigură propria lor personalitate. Este un eminescianism ce proclamă involuntar, acolo unde se manifestă, apartenența la o cultură - cea românească. Fenomenul este exemplar prin caracterul originării sale: un eminescianism de profunzime, nu de suprafață, mult mai greu de surprins și de explicat în resorturile sale formale. "Simțim" acest eminescianism mai degrabă decît îl putem indica - e un fel de "aer de familie" al poeziei române bune în general.

O asemenea etapă se lasă raportată îndeosebi la etapa a doua a poeziei eminesciene, așa cum prima etapă poate fi comparată cu perioada de început a lui Eminescu, perioadă în care poetul însuși era un "epigon" de un eminescianism juvenil, încă insuficient definit.

Etapa a treia este cea pe care o trăiește azi poezia română (de la Nichita Stănescu încoace, deși un oarecare arbitrar al delimitării etapelor e de la sine înțeles). In ce constă caracterul ei distinct? Am spune că în conștientizarea și asumarea caracterului fatal al raportării la Eminescu a oricărei experiențe poetice autentice. Nu e vorba de declararea poeziei lui Eminescu ca una mare, greu sau imposibil de depășit sau egalat, ci de recunoașterea eminescianismului ca atribut al poeziei române, cu Eminescu și chiar fără el. Ar fi, ca să folosim termenul lui

Marin Mincu, intrarea în "eminescianitate", înţeleasă ca o elibe-rare fecundă a creaţiei faţă cu Eminescu (în etapa a doua Eminescu putea să "crispeze" poetul nou, iar în prima poetul nou se "crampona" de el; dar nici una dintre aceste situaţii nu apare în etapa a treia). Acum, întrucît Eminescu nu-şi mai aparţine cu glasul său ("Eminescu n-a existat" - spune Marin Sorescu", poezia etapei a treia merge pînă într-acolo încît un poet poate prelua versuri întregi eminesciene, fără a indica sursa, integrîndu-le propriului discurs poetic. "Drepturile de autor" ale lui Eminescu se şterg, şi aceasta e semnificativ în sensul mişcării în timp a înţelesului termenului de "eminescianism", investit acum cu calitatea de stare de graţie a întregii poezii române scrise sau încă nescrise.

Etapa aceasta, de asumare conştientă a eminescianismului este totodată, prin excelenţă, una a comentării conceptului ca atare, o etapă de impunere a termenului şi de pătrundere în adîncul esenţei sale, ca şi de relevare a cuprinderii pe care o poate avea. Conceptul la care ne referim se impune azi sub ochii noştri ca o categorie generoasă a interpretării în cadrul actului critic, o categorie care nu se mai restrînge la Eminescu. "Eminescianism" a avut poezia română dintotdeauna - şi va avea cît timp nu se va dizolva într-o poezie a "satului planetar". Si ajunşi aici trebuie să amintim că în ultima perioadă a creaţiei, versul lui Eminescu, purificat de "figurile de stil", îl aflăm apropiindu-se el însuşi de ceea ce am putea numi esenţa liricii româneşti, de arheul expresiv al liricii anonime. Incît putem spune că, peste ani, vocaţia integratoare a poeziei române[15] se verifică şi consonează cu efortul integrator al celui care a fost şi rămîne marele nostru poet naţional, Mihai Eminescu.

Încercînd să explice miracolul receptării lui Eminescu în literatura română, pornind de la caracteristicile "eminescianismului poeziei eminesciene", George Munteanu arăta că el, Eminescu, "ne-a făcut să înţelegem ca nimeni altul constantele felului de a fi românesc" . Şi, am adăuga noi, ne-a deschis nenumărate căi de a fi într-un mod esenţialmente românesc; dovadă stă uimitoarea varietate, dar şi unitate, a poeziei bune româneşti.

N O T E

1)Marin Mincu, Eseu despre textul poetic, Cartea Românească, Bucureşti, 1986, vol.II, p.331.
2)Mihai Zamfir, Constituirea mitului eminescian, în vol. colectiv Eminescu după Eminescu, Junimea, Iaşi, 1978.
3)G.Munteanu, în vol. colectiv Eminescu după Eminescu, ed. cit.
4)G.Munteanu, Eminescu şi eminescianismul, Minerva, Bucureşti,1987.
5)op.cit., p.274.
6)Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în vol. colectiv Eminescu după Eminescu, p.199.
7)ibidem, p.199.
8)Ion Oana, în vol. colectiv Eminescu după Eminescu, ed. cit.
9)Tudor Vianu, Studii de literatură română, Ed.Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965, pp.465-466.
10)Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în vol.colectiv cit., p.2o1.
11)Tudor Vianu, op.cit., p.443.
12)Ion Apetroaie, Eminescu şi Bacovia, în vol. colectiv cit.,p.3o7.
13)Tudor Vianu, op.cit., pp.512-515.
14)Marin Mincu, op.cit., p.221.
15)Alex.Ştefănescu, Maturitate, în "România literară", 5, 1988.
16)G.Munteanu, Eminescu şi eminescianismul, ed. cit., p.281

Stud. Ana COVACIU
Anul III, Cluj-Napoca

CONTRIBUŢIA ROSEI DEL CONTE ÎN CONTEXTUL EXEGEZEI EMINESCIENE

Din 1881, cînd Mite Kremnitz a făcut "prima încercare de a impune pe scriitorul român opiniei publice europene"[1], şi pînă azi, numărul traducerilor şi a exegezelor eminesciene, precum şi importanţa acestora a fost în continuă creştere, fapt ilustrat şi prin antologiile de critică apărute.

Deoarece nu stă în intenţia noastră să facem o prezentare de ansamblu a receptării operei eminesciene în afara culturii române, nu vom supune discuţiei decît acele lucrări considerate ca "vîrfuri" ale exegezei străine şi aceasta cu scopul relevării importanţei monografiei Rosei del Conte în contextul respectiv. In ceea ce priveşte originalitatea autoarei în raport cu realizările anterioare ale criticii, vom încerca să arătăm ce anume a fost asimilat şi prin ce a fost depăşită exegeza românească şi cea italiană, la care se raporta însăşi autoarea.

1

Parcurgînd "paginile scrise de cei mai reprezentativi critici italieni care s-au ocupat în mod deosebit de Eminescu"[2], prezentate în volumul Mihai Eminescu în critica italiană, constatăm că şase din cei şapte autori sînt prezenţi fie cu studii (Carlo Tagliavini, Giulio Bertoni şi Gino Lupi), fie cu introduceri (Ramiro Ortiz şi Umberto Cianciolo) sau cu prefeţe (Mario Ruffini).

Fără să negăm prin aceasta meritele indiscutabile ale exegezelor amintite, trebuie să subliniem că introducerile, prefeţele şi chiar studiile, oricît ar fi de dense şi de întinse, nu pot oferi, totuşi, prin însăşi condiţia lor, imaginea adecvată a unei opere atît de complexe precum cea eminesciană şi, dacă la limitele impuse de însuşi genul prezentării adăugăm şi altele, de interpretare, reiese limpede importanţa deosebită a monografiei Rosei del Conte în contextul criticii italiene pe care o depăşeşte net atît prin amploare, cît şi prin profunzime. De altfel, autoarea are conştiinţa acestui fapt şi se delimitează ea însăşi

de unii precursori, arătînd[3] că, spre deosebire de versiunile date de Ortiz şi Cianciolo, doreşte să ofere o imagine globală a operei eminesciene, traducînd şi analizînd nu numai antumele, ci şi postumele.

Ambiţia autoarei este de a depăşi limitele predecesorilor, de a nu pierde nimic din bogatele nuanţe ale epocii lui Eminescu: "a vrea să faci din Eminescu poetul român al pădurii şi al izvorului, al iubirii şi al melancoliei romantice, al muzicalităţii mîngîietoare înseamnă să laşi să-ţi scape elementul esenţial al măreţiei sale"[4]. Acestea sînt cuvintele cu care autoarea se opune imaginii operei eminesciene create de Ortiz, în introducerea la prima versiune italiană a acesteia.

Dintre cei şase autori amintiţi, doar Mario Ruffini se situează, cronologic, după contribuţia Rosei del Conte şi recunoaşte singur limitele (autoimpuse) ale prefeţei sale: "Bineînţeles, noi prezentăm aici, în mod voit, poetul minor, după ce el a fost cunoscut în Italia prin poeziile sale majore, de traducerile lui Ramiro Ortiz şi Umberto Cianciolo şi de studiile lui Petre Ciureanu şi, acum, de Rosa del Conte într-o masivă şi documentată lucrare"[5]. Trecînd peste aceste limite autoimpuse, autorul păcătuieşte, după părerea noastră, printr-un prea mare tribut plătit lui G.Călinescu, ceea ce-l conduce să afirme, de exemplu, că erotica eminesciană este o "erotică elementară, lipsită de orice formă intelectualistă" şi că poetul urmăreşte "nu raţiunea metafizică a iubirii, ci pur şi simplu feminitatea", or, deja Rosa del Conte, şi de atunci mulţi alţii[6], au demonstrat convingător că iubirea reprezintă la Eminescu o cale de acces spre Absolut.

2

Trăsătura fundamentală caracteristică exegezei operei eminesciene, dată de critica italiană, cu excepţia monografiei Rosei del Conte, este, după cum am arătat, tratarea limitativă, din cîte un singur unghi. Constatarea se poate extinde, fără teama de a greşi, asupra receptării operei în critica germană (dacă acordăm credit lui Sorin Chiţanu, căruia îi aparţine selecţia volumului Eminescu în critica germană, dar care, în bibliografia

selectivă a exegezei eminesciene, a omis includerea valoroasei monografii pe care o supunem atenţiei). Este, credem, edificatoare citarea doar a cîtorva titluri din critica mai nouă: Eminescu - gînditor politic (Klaus Heitmann), Eminescu la Viena. Consideraţii asupra tipologiei relaţiilor culturale (Max Demeter Peyfuss) etc.

Operele cele mai importante date de critica străină sînt considerate (ordinea citării este una cronologică şi nu valorică) cele ale lui Alain Guillermou, Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu, Ladislau Gáldi, Stilul poetic al lui Mihai Eminescu, Iurii Kojevnikov, Mihai Eminescu şi problema romantismului în literatura română şi Amita Bhose, Eminescu şi India. In seria acestor opere trebuie să situăm contribuţia Rosei del Conte (care cronologic le precede pe toate) şi de aceea este necesar să prezentăm pe scurt fiecare operă în parte.

Cercetarea atît de vastă întreprinsă de Alain Guillermou a avut loc cam în acelaşi timp şi independent de cea a Rosei del Conte, avînd la bază principii asemănătoare, precum studiul amănunţit al genezei interioare a poeziilor eminesciene, pe baza ediţiei lui Perpessicius sau, un alt principiu, parţial comun, cel al eliminării din discuţie a influenţelor literare sau filosofice străine, pentru a urmări sentimentele şi reacţiile afective ale poetului, principiu urmat de Guillermou în întregime, iar de Rosa del Conte cu specificarea că nu elimină total din discuţii influenţele din opera eminesciană, dar că acordă un loc aparte studiului influenţelor culturii autohtone. La o privire comparativă asupra exegezelor celor doi, lucrarea lui Guillermou apare ca fiind mai amănunţită şi cuprinzînd un număr mult mai mare de poezii supuse analizei. Lipseşte, însă, firul care să unifice adîncurile creaţiei eminesciene şi care ar fi determinat o concepţie limpede şi unitară asupra operei, concepţie prezentă în exegeza Rosei del Conte.

Ladislau Gáldi urmează linia Vianu, afirmînd că între forma operei şi conţinutul său nu există diferenţe, că între ele trebuie să se pună semnul egalităţii. Pentru Gáldi, personalitatea eminesciană are două aspecte şi misiunea criticului ar fi să le concilieze, să găsească numitorul comun al "sculptorului" migă-

los şi al temperamentului clocotitor de romantic. Autorul se dovedeşte un fin analist, desprinzînd aspectele diverse ale operei eminesciene, însă ajunge să vorbească nu de un stil, ci de "stiluri", confundînd stilul cu notele clasice, romantice, realiste, parnasiene, presimboliste etc., pe care le descoperă în poezia lui Eminescu, deşi, în ceea ce priveşte personalitatea lui Eminescu, este situată odată, în familia spiritelor înflăcărate, în fruntea cărora stă Dante. Lucrarea lui Gáldi este mai puţin unitară sub raportul concepţiei decît cea a Rosei del Conte, criteriile cercetării fiind altele, de la un capitol la altul, oscilînd între evenimente biografice, ipostaze ale eului, modalităţi artistice, tematică, iarăşi biografie etc.

În ceea ce priveşte lucrarea lui Iurii Kojevnikov, trebuie să spunem, cu tot regretul, că interpretarea sa este excesiv sociologizantă, trăsătură negativă ce umbreşte mult valoarea sa de ansamblu. Toată complexa geneză a ideilor eminesciene şi a operei este interpretată prin prisma vieţii sociale, printr-un determinism reducţionist, rezultînd că întreaga mişcare sufletească a poetului ar fi depins de (şi ar fi reflectat întocmai) viaţa sa socială, interpretare după cum se vede opusă celei despre natura geniului, dată de Maiorescu, şi mult mai exclusivistă. Mergînd pe această linie, autorul ajunge la afirmaţii de genul că Miron şi frumoasa fără corp "a însemnat o anumită criză în viaţa efectivă a poetului", criză ce ar consta în "deplasarea idealului", care, din "abstract-social devine, în linii mari, popular-patriotic" (p.172). Autorul crede că abia acum poetul a ajuns să înţeleagă conceptul de "popor", renunţarea lui la frumoasa fără corp însemnînd, nici mai mult, nici mai puţin, decît renunţarea la un "ideal abstract"! Ne oprim aici cu exemplificarea, deşi ar fi interesant de urmărit unde se poate ajunge prin exces sociologizant în critica literară.

Amita Bhose, în cartea sa, studiază confluenţele Eminescu - literatura indiană şi conchide corect că punctele de contact au fost influenţele indice din literatura populară română (unde se întîlneşte cu afirmaţiile Rosei del Conte despre fondul cultural străvechi indoeuropean) şi apoi influenţele Indiei în romantismul european. Autoarea reliefează cu justeţe capacita-

tea unică a poetului nostru de a sintetiza cele două culturi, indiană şi europeană, însă are uneori tendinţa de a descoperi influenţe indice directe, chiar acolo unde acestea provin dintr-un **inconştient** fond cultural străvechi indo-european.

3

Rosa del Conte este o pasionată cercetătoare a limbii şi literaturii române, de o înaltă probitate intelectuală. Încă din Premessa la monumentala sa lucrare, autoarea a ţinut să se delimiteze de predecesorii săi conaţionali, să reliefeze meritele eminescologilor români, printre care un loc de frunte ocupă prof.D.Popovici, subliniind datoriile pe care le are faţă de fiecare dintre aceştia ("ad ognuno dei quali sentiamo di dovere qualcosa") (p.3), dar şi independenţa de judecată cu care autoarea încearcă să abordeze textul.

Iată ce crede Rosa del Conte despre sarcinile exegezei româneşti: "lipseşte României, care totuşi a dedicat şi continuă să dedice celui mai mare poet al său studii de înaltă valoare, o operă care să examineze această poezie pornind de la adîncurile sale, pentru a identifica sămînţa germinală unică, sîmburele din care şi pe care e crescut vigurosul său trunchi"[7]. Autoarea a căutat şi a descoperit acest "sîmbure", lucru pe care îl exprimă tot în Premessa: "Problema cea mai acută rămîne pentru el determinarea raportului între Dumnezeu şi lume, între existenţa definită ca temporalitate şi Existenţa identificată cu Eternul: şi, totuşi, el este mai ales poetul unei viziuni cosmice, e un însetat de Absolut. Acestei exigenţe îi este subordonată întreaga sa lume lirică, la acea viziune conduce orice compoziţie a sa, chiar şi aceea ce poate părea doar cadru idilic sau pură efuziune muzicală"[8] (p.1).

Aceasta este, deci, ceea ce-şi propune cartea, iar în privinţa metodologiei, Rosa del Conte urmează linia structuralismului genetic iniţiată la noi de Caracostea şi continuată de D.Popovici[9]. Autoarea cunoştea foarte bine opera celor doi exegeţi ale căror sugestii le-a preluat şi dezvoltat. Astfel, ideea unui Eminescu însetat de absolut e prezentă în cel mai bun studiu despre personalitatea eminesciană, cel al lui D.Caracostea. Legată

de ideea "setei de absolut" este explicaţia dată de către D. Popovici[10] titanismului eminescian, explicaţie şi ea asimilată de către Rosa del Conte.

Alături de metodologia şi ideile fertile asimilate din operele celor doi exegeţi amintiţi, apare şi influenţa lui Vianu, în ceea ce priveşte analiza expresiei. Toate acestea nu umbresc originalitatea autoarei, al cărei efort sintetic este evident şi, mai mult, cartea cuprinde capitole şi idei absolut inedite pentru exegeza eminesciană, pe care le amintim aici şi de care ne vom ocupa ulterior: sentimentul uman al timpului, sensibilitatea cromatică a lui Eminescu, simbolismul materiei, Eminescu şi tradiţia, substratul autohton al culturii sale, Eminescu şi gnoza etc.

Fidelă concepţiei genetice, autoarea şi-a structurat cartea în două mari părţi, ce cuprind: prima - principalele teme lirice, a doua - aspecte ale artei limbajului eminescian, urmînd, apoi, un apendice, cu titlul <u>Probleme formative şi aspecte arhaice ale culturii eminesciene</u>.

Prima parte este constituită din XIV capitole ce cuprind biografia, cu accent pe biografia intelectuală, cu descrierea educaţiei şi a predispoziţiilor şi principalele teme lirice, începînd cu cea a fiinţei ce moare înainte de vreme, poezia <u>Mortua est</u>, prin care "l'esperienza della morte rivela un poeta a sè stesso", şi sfîrşind cu "evaziunea din timp" şi "iubirea ca şi chemare a Absolutului".

Ceea ce dă unitate de concepţie atît operei eminesciene cît şi exegezei în discuţie este ideea raportului om-divinitate, sub toate aspectele sale, ideea Timpului - demiurg, ca răspunzător de drama existenţială. Autoarea a intuit că nucleul genetic al operei eminesciene este un acut simţ al timpului, ca dualitate exprimată prin opoziţia timp vital (sau cosmic)/timp mortal (sau al pămîntului), cu observaţia că nici unul nici altul nu este timp, ci revelaţie a timpului ca timp fizic, pe de o parte, şi timp psihologic, pe de altă parte. Conştiinţa care spune: "viermele vremilor roade în noi" este, deci, răspunzătoare pentru neîncetatele căutări, afirmări titanice contrazise, urmate de revoltă, înfrîngere,

şi de aici pesimismul. Mişcarea aceasta este urmărită logic de către Rosa del Conte în diferite creaţii, cu toate variantele lor, cu relevarea accentului eroic al pesimismului eminescian şi a soluţiilor propuse de operă pentru evadarea din timp: eroismul, poezia şi iubirea, cu figurile poetului, dascălului, magului, eroului şi îngerului.

A doua parte, Aspetti dell'arte e del linguaggio eminesciani, cuprinde opinii interesante cu privire la cromatica eminesciană, muzicalitate, simbolismul materiei, substratul autohton al culturii eminesciene şi reflexe ale tradiţiei culturale în figurile limbajului eminescian. Dacă, pentru Vianu, Eminescu este un poet al luminii selenare şi nu al tenebrelor nopţii, pe aceeaşi linie, Rosa del Conte îl consideră un poet al luminii, cu specificarea că la Eminescu lumina este mai mult decît un element cromatic, este o esenţă ce nu urmăreşte pata de culoare, ci dematerializarea, un proces de "sottilizzare", de eterizare şi spiritualizare a tuturor elementelor fizice într-o lumină continuă, "una vaporosità diafana"[11], în care culorile predilecte sînt albul, albastrul, vioriul, verdele. Autoarea observă utilizarea culorilor pentru a exprima "concetti di valore" şi exemplifică prin des folositul "dalb", adică luminos şi candid, iar ceea ce ar putea să pară la Eminescu gust pentru preţiozitate este interpretat corect de către Rosa del Conte drept o influenţă a culturii creştine bizantine, în care pietrele preţioase sînt văzute ca simboluri ale spiritualităţii pure, ale transcendenţei: "Numai Baudelaire poate fi asemănat cu Eminescu prin pasiunea aproape morbidă pentru tot ceea ce străluceşte în materie", spune autoarea, specificînd că "în cuvîntul lui Eminescu se oglindeşte pura beţie cromatică ce aprinde naosurile de la s. Vitale sau cupolele S.Sofia". Aceeaşi proprietate de a oglindi lumina o au la Eminescu fie suprafaţa marmurei, fie pupila ochiului sau oglinda apei, iar capitolul se încheie cu concluzia: "În spatele simplei reprezentări cromatice trebuie să constatăm deci, ca şi în Luceafărul, o intuiţie cosmică", pentru că viul este format din fracţiuni atomice şi în spatele aparenţelor poetul descoperă strălucirea de piatră preţioasă a clipei "strop de spumă care înlănţuie steaua".

Consecventă interpretării de pînă acum, autoarea așează la baza muzicalității eminesciene același sentiment al cosmicului: "Pe măsură ce conștiința misterului lumii - realitate de neatins și fluidă, care există și mereu moare - prinde rădăcini în simțirea sa, se rafinează și ritmul, se interiorizează. Sunetul tinde să devină, în măsura în care el este aceasta prin esență, vibrație pură". (p.268) Poetul ar evolua, deci, de la exprimarea conceptului platonician de muzică a sferelor, în poezia de tinerețe, la o muzicalitate interiorizată, în poezia deplinei maturități artistice. Așa cum lumina avea rolul de a dematerializa elementele telurice, tot astfel, după opinia Rosei del Conte, pentru a exprima această lume, muzica trebuie să participe la "dematerializarea cuvîntului", pentru că "lucrul la care aspiră acest rafinat artist este o vibrație muzicală de esență evocativă, capabilă să neliniștească sufletul" (p.267)

"Intuiția cosmică" stă la baza simbolismului materiei și autoarea descoperă în opera eminesciană simboluri ale trecerii și ale vegniciei în undele apelor și stîncile munților și relevează calitatea de principiu matern, generator, al apei și al nopții, a tot ceea ce are atributul umezimii. "Ontologic, ea - noaptea - este ca și apa, vastul sîn în care stă în repaos ființa; simbol al infinitei tenebre originare, mamă a tot. Regat (...) destinat să primească în poala sa umedă scînteia fecundă"[12] pentru a naște zorii: "Dac-ai fi noapte, aș fi lumină/Blîndă, lină,/Te-aș cuprinde c-un suspin;/Și în nunta de iubire/În unire,/Naște-am zorii de rubin".

În aceeași simbolistică apare luna ca "ochi revelator al iluziei, ochi ce vede, inteligența pură ce tace (...) Dacă realitatea este proiecția unui gînd înalt și nemișcat ce o contemplă, noaptea lunară ne îngăduie experiența acestui adevăr metafizic, devine oglinda acestuia, simbolul său transparent". (p.288)

Contribuția cea mai de seamă a Rosei del Conte constă însă, așa cum arăta Mircea Eliade în recenzia sa[13], în insistența asupra "problemelor de filosofie și gnoză în centrul cărora se situează problema Timpului și a Eternității, a Demiurgului și a cosmogoniei", punînd un accent deosebit pe tradiția arhaică ro-

mânească prezentă în cultura şi limbajul eminescian. Intreaga lucrare reflectă această străduinţă a autoarei de a muta centrul problemelor ridicate de creaţia eminesciană de la influenţele străine la acest adînc substrat autohton, însă partea de lucrare ce-şi propune direct această sarcină, admirabil rezolvată, începe cu ultimele capitole ale părţii a II-a şi constituie centrul demonstraţiei din partea a III-a (apendicele). În sprijinul acestei demonstraţii stă capitolul al III-lea al apendicelui, Eminescu bibliofilo, în finalul căruia este prezentată o listă de texte tipărite sau manuscrise pe care Eminescu le propunea pentru achiziţionare Direcţiunii bibliotecii Centrale din Iaşi. Lista conţine texte vechi, cel mai recent dintre ele fiind datat din 1847. Alături de această listă este dată cea a manuscriselor care au aparţinut lui Eminescu şi pe care Gaster le-a utilizat pentru a întocmi volumul Literatura populară română şi Crestomaţia. Este vorba de texte antice, de adevărate "cărţi populare" ce au făcut parte, pînă la o anumită dată, cupă cum arată autoarea, din patrimoniul cultural al întregului popor român. "Nici poezia lui Alexandrescu care anticipă cu cincizeci de ani (1838) critica obiceiurilor şi scheme formale ale satirei eminesciene exprimate în Epistole, nici netezimea liricii lui Alecsandri, învăluită uneori de trecătoare melancolii; nici romantismul lui Bolintineanu, sau idealurile sociale ale lui Bolliac, sau misticismul profetic al lui Eliade nu explică "fenomenul" eminescian, chiar dacă îl pregătesc" - spune Rosa del Conte (p.299) şi nici nu ne putem mulţumi cu explicaţia eterogenelor asimilaţii culturale, "chiar dacă acestea au avut un rol determinant". Ibrăileanu credea că Eminescu este un eveniment aproape inexplicabil în literatura română, că este atît de mare faţă de predecesorii săi încît nu se poate vorbi de o "evoluţie", ci de un "salt", iar autoarea îi citează cuvintele "E atît de puţin ceea ce a moştenit şi e atît de mult ceea ce a creat" - pentru a le contrazice prin ceea ce spune poetul însuşi: "Veacuri sunt de cugetare, o istorie, un popor". Această tradiţie are două aspecte: "unul, anonim şi colectiv, care se pier de în depărtarea secolelor (...); altul, mai recent, atestat prin mărturii scrise. Apare îndrăzneaţă delimitarea ariilor geografice şi a graniţelor temporale ale primului. Acest moment coincide în-

tr-adevăr cu o prottoistorie, căreia nu este întotdeauna posibil să i se determine cîmpul de acţiune". Această tradiţie îndepărtată constituie elementul etern, cel care dă oricărui act de cultură autentic originalitatea naţională; conservată în mitologie şi folclor, această tradiţie străveche este cea care constituie fundamentul operei lui Eminescu, afirmă autoarea.

"Căutător de adevăruri şi valori absolute şi din această cauză geniu religios, titan împotrivindu-se Timpului - adevăratul "răspunzător de drama cosmogonică", credincios omului ca şi creatură astrală şi îndrăgostită de aştri, dornică de a se întoarce în patria originară, conştient de imposibilitatea atingerii Absolutului şi de aceea sfîşiat de tendinţe contrare şi totuşi mereu încrezător în destinul neamului său..." - iată o incompletă, dar posibilă definiţia a lui Eminescu, construită de noi pe baza datelor extrase din monografia Rosei del Conte, operă monumentală în cadrul exegezei eminesciene şi pe care, fără teama de a greşi, o situăm în seria realizărilor de excepţie, alături de monografia călinesciană.

N O T E

1)x x x Eminescu în critica germană, Iaşi, Editura Junimea,1985, p.7.

2)x x x Mihai Eminescu în critica italiană, Iaşi, Editura Junimea,1977, p.27.

3)Rosa del Conte, Eminescu o dell'Assoluto, Modena, Società tipografica modenese,1961.

4)Idem, ibidem, p.1.

5)Mario Ruffini, Mihai Eminescu. Poesie d'amore, în Mihai Eminescu în critica italiană, p.248.

6)Cf.,de ex., Ioana Em.Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

7)"Manca alla Rumenia, che pure ha dedicato e continua a dedicare al suo maggiore poeta studi di alto valore, un'opera che esamini questa poesia muovendo dal suo profondo, per identificarne il seme germinale unico, il "sîmbure", da cui e cui è cresciuto il suo vigoroso tronco", Rosa del Conte, op.cit.,p.3.

8)"Il problema più acuto rimane per lui la determinazione dei rapporti tra Dio ed il mondo, tra l'esistenza definita come temporalità e l'Essere identificato con l'Eterno: e, però, egli è sopratutto il poeta d'una visione cosmica, è un assetato di Assoluto. A quest'esigenza è subordinato tutto il suo mondo lirico, a quella visione si riconduce ogni sua composizione, anche quella che può sembrare soltanto quadro idillico o pura effusione musicale", Rosa del Conte, op.cit., p.1.

9)Cf. Ioana Em.Petrescu, Prefaţa la D.Popovici, Poezia lui Mihai Eminescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969.

10)Idem, ibidem.

11)Rosa del Conte, op.cit.,p.258.

12)Rosa del Conte, op.cit.,p.286.

13)Mircea Eliade, Rosa del Conte: Mihai Eminescu o dell'Assoluto, în "Belfagor. Rassegna di varia umanità", Fondata da Luigi Russo, Firenze, Casa Editrice Leo S.Olschki, Anno XIX, nr.3, 31 maggio, 1964.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

SECTIUNEA A III-A

EXEGEZE

Andrei BODIU (Timişoara), Aliette MUSCALU (Timişoara), Nora REBREANU (Cluj), Mona MOMESCU (Bucureşti), Mircea ŢICUDEAN (Cluj), Christian BOLOG (Cluj), Dinu LUCA (Bucureşti), Iulia MURARIU (Iaşi), Iuliana IOAN (Iaşi), Cristina NECULA (Bucureşti), Antonela POGĂCEAN (Cluj), Petrică CRISTOFOR (Craiova), Cristina MIHAI (Bucureşti), Ruxandra IVĂNCESCU (Cluj), Carmen ION (Bucureşti), Iulian BOLDEA (Cluj), Horaţiu LAŞCU(Iaşi,A.D.PLATCU (Timişoara), Ileana POLOVRĂGEANU (Bucureşti), Janina FLUERAS (Timişoara), Cristina ILINCA (Bucureşti), Diana BOTESCU (Bucureşti), Monica JOIŢA (Bucureşti), Mirela CRISTESCU (Bucureşti)

Stud. A. BODIU
Anul IV, Timişoara

DESPRE FICTIONALIZAREA BIOGRAFIEI EMINESCIENE

Există un caz specific de intertextualizare în cazul secvenţelor de document literar care privesc viaţa lui Eminescu. Fragmente sau sintagme din poeziile eminesciene sînt inserate în discursul documentar. Putem decoda aici unul din punctele în care autorii de memorii, jurnal sau biografie deviază de la miza propusă, de la autenticitate. Cauzele acestei grefe sînt multiple şi le vom urmări diferenţiat.

Una dintre trimiterile livreşti care se reiterează obsesiv este aceea a poeziei Singurătate. Poezia a apărut în "Convorbiri literare "la 1 Martie 1878. Despre ea Perpessicius spune că în a treia poezie din ciclul de patru[1], trimis din Bucureşti "Convorbirilor" şi ocupă în "coala de poezii", pomenită în scrisoarea (aflată doar în ciornă), cu care a fost expediată, locul (...) despre ale cărei revelatoare date s-a mai vorbit şi pînă acum. Inspirată din mediul iubirii ieşene, Singurătate este (...) schiţată şi aproape finită încă de la Iaşi. Cînd poezia apare în revistă, Veronica reţine, de e să credem unei scrisori din 8 Martie 1879, aluziile biografice comune. De e să credem: întâiu, pentru că din pachetul de scrisori aflat la Academie (ms. 4850, 19-38) caligrafic copiate de dl. O. Minar, aceea din 8 Martie lipseşte. Apoi, pentru că, tipărită în ediţia ce singur a dat într-o traducere mai mult decît insuficientă pentru a nu spune chiar detestabilă, epistola oferă nenumărate puncte obscure, cum este pasagiul din care aflăm următoarea referinţă: "O, nu uita să-i vorbeşti de dragostea mea, şi că mă gîndesc de multe ori la dînsul. Roagă-l ca să nu facă aluziuni în aceste(sic)versuri, la această ultimă scrisoare căci mă face să roşesc ca şi de Singurătatea sa? Scrisoarea e semnată cu pseudonimul dăruit de Eminescu, Tolla, (...), iar o notă editorială adaogă: "Originalul în franţuzeşte. Posterior pe pagina întîia a acestei scrisori, se află scris în româneşte: "După ce am citit poezia Singurătate. Eu eram la Iaşi, el la Bucureşti. "E tot ce ştim şi e desigur foarte puţin din ecourile ce va fi trezit această poezie[2]". Intuiţia excelentului editor al operei lui Eminescu nu a dat greş. Acest ecou, îndeielnic

ca autenticitate, nu fusese singurul. Am spus deja că repetarea imaginii propuse de poezia <u>Singurătate</u> devenise obsedantă. De ce însă această poezie? Pentru că este una dintre puținele care descifrează "spațiul fizic" în care crea poetul. Există o zonă de interferență, o zonă în care documentul preia implicit sau explicit vom vedea, o secvență de ficțiune. Iată prima strofă a poeziei <u>Singurătate</u>: "Cu perdelele lăsate/Șed la masa mea de brad/ Focul pîlpîie în sobă/Iară eu pe gînduri cad". Atmosfera de intimitate, de ritual prevestitor e evidentă. Pentru contemporani, descrierea interiorului în care trăia Eminescu era sinonimă cu descrierea "laboratorului de creație". Și datorită acestei pre-concepții, a acestei pre-judecăți, <u>Singurătate</u> corespundea perfect, ca model virtual, atmosferei pe care contemporanul poetului vreia să o descrie. Această simultaneizare a proiecțiilor, una poetică, ficțională, cealaltă documentară nu rămîne însă la stadiul de virtualitate. Si astfel, "memoratorul" vieții poetului inserează în textul documentar fragmente sau sintagme de poezie. Urmărim aici destinul uneia singure, a "mesei de brad". In parte dedicată vieții poetului în cartea sa, Niculae Petrașcu mixează o mulțime de elemente ficționale cu amănunte ale vieții poetului. Cauza acestei amalgamări este, poate, tipul de implicare față de scriitor, pe care am numit-o <u>implicare admirativă</u>, fie lipsa unei bune cunoașteri a biografiei poetului. Ambele cauze converg spre ideea unei mai acute apropieri de operă. "Intr-un tîrziu, după ce trăia astfel în lumea, în caldul visurilor lui, departe, cine știe unde, după ce întrevăzuse imagini poetice neașteptate, și întîlnise cuvinte fericite și luminoase din "pulbere de diamante", se întorcea acasă și fără să vază nimic din cele ce-l încunjurau, se așeza la <u>masa lui de brad</u> (s.n.), pe care aprindea mașina cu cafea, muia condeiul în cerneală și sau își făcea articolul de gazetă sau începea să aprindă paginile albe cu fierbințeala, cu flăcările atît de dulci ale geniului său poetic"[3]. Sînt două sintagme eminesciene în text: una are semnele citării, ghilimelele "pulbere de diamante", cealaltă nu, "masa lui de brad". E drept că în al doilea caz observă, o comutare, sintagma eminesciană "masa mea de brad" a fost înlocuită cu "masa lui de brad". Necesitatea comutării e însă evidentă. Si mai mult, păstrarea în întregime a construcției eminesciene trimite

mai clar spre izvorul ei livresc, poezia <u>Singurătate</u>. Opoziţia între marcarea şi nemarcarea citatului în text semnifică în fapt existenţa sau inexistenţa conştientizării prealabile a transpunerii secvenţei de funcţiune în discursul documentar. Prezenţa acestei deosebiri se relevă mai exact cînd sintagma eminesciană "masa mea de brad" apare, la acelaşi autor, în feluri diferite. Disocierea poate fi întîlnită în amintirile lui Ioan Slavici. "Poate oricicine să-şi închipuiască ce harababură se producea în locuinţa lui în timpul zilelor pe care le petrecea închis în casă. Pentru el nu există deosebirea pe care o facem noi ceilalţi între ziuă şi noapte, ba una din slăbiciunile lui era să profite de liniştea nopţilor, şi sunt foarte multe nopţile pe care eu, om altfel prozaic, le-am petrecut la "masa lui de brad" şi luînd o sorbitură din cafeaua scursă de la maşina lui"[4]. Referinţa este, în acest fragment, clară şi semnalată. Slavici trimite, prin ghilimele, la textul poetic eminescian. Dar este această conştientizare şi marcare a limitei dintre ficţiune şi document menită să mărească gradul de autenticitate a textului? Pe de o parte se observă un anume efect de distanţare, de ordonare mai precisă, mai rece a amintirii. Ar putea fi astfel o îndepărtare de cadrul intim pe care autorul, Slavici, vrea să-l descrie. Pe de altă parte limitarea înseamnă şi mărirea gradului de creabilitate pe care il acordăm noi autorului memoriilor. E vorba de o cunoaştere la două nivele. Este sugerată atît apropierea de om cît şi de operă. Dar nu întîlnim acelaşi "dublet" şi în fragmentul citat din Niculae Petraşcu? Să ne amintim că în textul criticului apăruse şi un citat "pulbere de diamantă" care trimitea spre opera poetului şi deci spre o experienţă de lectură. Adevărat. Putem însă trasa o linie de demarcaţie între tipurile de citare. Miza amintirii sau a biografiei este autenticitatea, puterea de a reformula un portret cît mai veridic al unui scriitor. Am observat că în reconstituirea locuinţelor lui Eminescu exista tendinţa, aproape unanimă, de a relaţiona "topografia" încăperii de imaginea scriitorului. Existenţa unui citat din opera eminesciană ca acela uzitat de Niculae Petraşcu demonstra o experienţă de lectură, dar o experienţă de lectură exterioară cunoaşterii şi transmiterii exacte, autentice, a relaţiei dintre poet şi mediu. In momentul

înaintării anabazice, criticul nu pierdea experienţa de lectură ci o uita sau, mai precis, transgresa inconştient planul ficţiunii în planul documentului literar. Această încălcare a convenţiei nu apare însă la Slavici. Este, poate, rezultatul prieteniei mai strînse dintre cei doi mari clasici, prietenie care "afectează" cel puţin în acest caz competenţa "celui care îşi aminteşte" şi veridicitatea faptului memorat. Interesant este că în însuşi textul memoriilor lui Slavici există o alternare între a cita şi a nu cita. Această discontinuitate se explică poate prin traiectoria sinuoasă a memoriei. Ea ar putea avea însă şi explicaţie mai profundă. A doua consemnare a "mesei de brad" apare atunci cînd Slavici descrie locuinţa lui Eminescu din curtea mănăstirii Caimata "care era atunci mai mult surpături decît zidire. Acolo, subt bolţi scunde şi afumate şi-a mutat masa de brad, lăzile cu cărţi şi cu manuscripte scaunele scîrţîitoare , şi aşa cum au fost aruncate în ziua cînd le-a dus, au şi rămas tot timpul cît a stat acolo. N-a mai avut loc ca să le mute de la un loc la altul spre a le pune în mijlocul "boarfelor" sale, cum zicea dînsul".[5] In citatul de mai sus accentul cade nu pe descrierea propriu-zisă, ci pe prima afirmaţie:"S-a mutat în curtea mănăstirii Caimata, care era atunci mai mult surpături decît zidire". Atitudinea este similară aceleia a lui Iacob Negruzzi pentru care descrierea locuinţei poetului însemna un moment şi un motiv al dorinţei de a sublinia situaţia grea în care se afla Eminescu. "Era o odăiţă din fundul Clubului Regal de pe Calea Victoriei, în care rufe, cărţi, perine, haine, manuscripte, teancuri de gazete vechi stăteau aruncate unele peste altele. Poate că de luni de zile nu se . mai măturase şi curăţise acea odae, căci nu-mi aduc aminte să fi văzut în toată viaţa mea până chiar şi prin bordee ţigăneşti aşa o murdărie"[6]. Miza este, în ambele cazuri, exterioară descrierii locuinţei poetului. Apoi, imaginile nu sînt deloc idilizante. In primul fragment citat din amintirile lui Slavici era sesizabilă o notă de nostalgie care se plia pe începutul de "ritual" intim şi melancolic din poezia <u>Singurătate</u>. În al doilea exemplu Slavici a schimbat punctul de observaţie. Sesizabilă este trimiterea spre o anumită determinare socială care subliniază condiţiile mereu precare în care era nevoit să trăiască poetul şi nu spre intimitatea ge-

neratoare a creaţiei. Sensul acestei citări "libere" nu contrazice teorema "încercării noastre".

Sintagma poate fi din nou regăsită într-o descriere pe care un contemporan al lui Eminescu, Stefan Cacoveanu, o face locuinţei poetului de la Bucureşti. "Cum intrai din coridor în odaie, în faţă cu uşa, în fund, era fereastra. Intrînd pe uşa, de-a stînga în colţul odăii era un cuptoraş făcut din cărămizi. De două palme de la cuptoraş, de-a lungul păretelui din stînga, o canapea, care servea de pat, în el dormea cu picioarele la foc, fără alt aşternut. Canapeaua fusese odinioară roşie, dar acum detot decolorată. Inaintea canapelei era o masă mică de brad, iar lîngă masă, de cealaltă parte, un scaun de brad, nevăpsit ca şi masa. Acesta era tot mobilierul din odaie. Cărţile şi le ţinea întinse pe jos, de la fereastră până lângă masă, pe podiment[7]". În faţa unei astfel de descrieri căutătorul de documente trebuie să aibă îndoieli. Imaginea interiorului este prezentată cu o minuţie extraordinară. Greu de crezut că la 36-37 de ani de la prima şedere a poetului in capitală contururile descrierii să nu se fi estompat. Cert este că amintirile lui Stefan Cacovean au fost foarte importante. Chiar George Călinescu în <u>Viaţa lui Mihai Eminescu</u> priveşte prima locuinţă a poetului din Bucureşti prin aceaşi prismă, reiterînd impresiile lui Cacoveanu[8]. Această "punere în îndoială" nu are sensul de a minimaliza textul contemporanului poetului, ci de a-l prezenta din altă prismă. Există locuri în text unde putem constata devieri de la autenticitate atenuate de intruziunea memoriei livreşti a autorului. Este, mai întîi, seria de conturări "pe negativ" a încăperii poetului: "odinioară roşie dar acum detot decolorată", "scaun de brad nevăpsit ca şi masa", care trimit spre modul în care concepea Eminescu mai ales locuinţele personajelor din proza sa. Al doilea indiciu al suprapunerii ficţiunii pe discursul documentar este ce am putea numi, <u>efectul de recurenţă</u>, adică trecerea determinantului dintr-o sintagmă eminesciană alături de un alt determinat: "o masă mică de brad, iar lîngă masă, de cealaltă parte, un scaun de brad, nevăpsit ca şi masa".

Perpessicius avea, am putea observa, dreptate. Ecourile poeziei <u>Singurătate</u> au fost multiple. Acest model interpretativ a pornit de la ideea breşei ficţionale în discursul documentar.

Am studiat aici unul dintre cazuri: cum realizează contemporanii unui scriitor legătura dintre acesta şi operă, cum nivelul existenţei, al ontologicului e penetrat de estetic.

NOTE

1)Celelalte poezii din ciclul de patru trimis "Convorbirilor" sînt: Povestea codrului, Povestea teiului, Departe sunt de tine.
2)M.Eminescu, Opere, vol.II, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius Bucureşti, Fundaţia Regală, 1943, p.40
3)Nicolae Petraşcu, Mihail Eminescu-studiu critic, Bucureşti, Editura Stabiliment grafic I.V.Socecu, 1892.
4)Ioan Slavici, Amintiri, Bucureşti, Editura Minerva, 1984,p.23
5)id. ibid., p.115
6)Iacob Negruzzi, Amintiri din "Junimea", Bucureşti, (f.l),(f.a), p.282
7)Cacoveanu Stefan, Eminescu la Bucureşti, în "Luceafărul",(f.n.), 1905, p.59-60, apud N.Zaharia, Eminescu-Vieaţa şi opera sa, Bucureşti, Editura Librăriei Socec, 1923, p.91
8)George Călinescu, Viaţa lui Mihai Eminescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p.113.

Stud. Aliette MUSCALU
Anul II, Timişoara

IPOSTAZE ALE INTERDICŢIEI. FUNDAMENTUL EI ANTROPOLOGIC ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Fundalul oricărei deveniri, interfuncţie a evoluţiei, oferă premisele şi, mai mult, suportul seriei dicotomice: libertate-interdicţie (permis-interzis), cadru al desfăşurării unor aprinse dispute filozofice, etnologice, logice, psihanalitice şi nu în ultimul rînd, antropologice (în măsura în care antropologia are ca "metodă" suma celorlalte).

Libertatea intrinsecă, proprie unui anumit timp "sacru", aparţinînd numinosului (reiterant în festiv) este supusă unui dublu determinism - expresia spaţială (depăşirea unei graniţe);
- expresia temporală - depăşirea morţii, a opusului a ceea ce va fi durerea, întemeierea; de aici, apariţia interdicţiei, conţinută în însăşi condiţia libertăţii; de aici nostalgia primei categorii a diadei conţinută in insuşi termenul implicat. Aceasta nu se determină a fi o manifestare instinctuală ci, funcţionînd într-un veritabil şi riguros sistem logic, marchează trecerea omului din natural în cultural[1], fiind de fapt, în mediile de cultură de azi sublimarea implicată a două componente aparţinînd (dar nu exclusiv) civilizaţiilor primordiale: totemul şi tabuul, şi ducînd la anularea timpului dispersat (statornicind <u>ordinea</u> şi, nu de puţine ori, <u>ordinarul</u>): "Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea fiinţă,/Şi, din contra, cea aievea ne părea cu neputinţă./Azi abia vedem ce stearpă şi ce aspră cale este/Cea ce poate să convie unei inime oneste;/ <u>Iar în lumea cea comună a visa e un pericol</u>,/<u>Căci de ai cumva iluzii,eşti pierdut şi eşti ridicul</u>"[2].

În poezia eminesciană, interdicţia îşi găseşte statuare prin ceea ce s-ar putea numi "dialectica dorinţei"[3], prin ipostazierea diferitelor tipuri de refuzuri sau imposibilităţi de împlinire a acesteia de plieri asupra sieşi înspre o legitate proprie. Interzisul astfel formulat şi degajat devine permeabil în demersul analitic propus, taxinomiilor atît la nivel ideatic, cît şi stilistic. In acest chip se ajunge chiar la o anume definire a stilului poetic eminescian care promovează în "metaspa-

ţiul interdicţional" ceva din libertatea persoanei[4] (persoană utilizat în sens etimologic: persoana "mască" a întemeierii poetice), a unui anume paradoxis instituit la Eminescu pe aderenţa lui la comunitatea etnică din sînul căreia făcea parte. Studiul din acest punct de vedere al poeziei sale, a dus la identificarea a două mari clase de interdicţii:

1. clasa interdicţiei gramaticalizate, în sensul în care ea este conştientizată, materializată opţional; urmează un traseu axiologic;

2. clasa interdicţiei non-gramaticalizate, în cadrul căreia omul se subordonează în virtutea unei atitudini generale; aparţine sferei intuiţiei, specifică îndeosebi civilizaţiilor arhaice; include un traseu al subconştientului înspre întemeierea culturalului. Fiecăreia i se sobrdonează alte clase diferenţiate la nivel ideatic şi stilistic. Aceste subclase pot fi sistematizate (ideatic) astfel:

1. interdicţia obiectuală: zidul, ape, munţi, porţi, pădure, limbă (Strigoii, Se bate miezul nopţii...);

2. interdicţia interioară;
   a. volitivă; aparţine zonei erosului (Despărţire);
   b. pasională (O, rămîi, Odă în metru antic, Din valurile vremii...);

3. interdicţia actualizării (Trecut-au anii..., Veneţia);

4. interdicţia socială, comunitară (Inger şi demon, Impărat şi proletar);

5. interdicţia primară (Făt Frumos din tei);

6. refuzul interdicţiei, non-interdicţia, interdicţia de a avea interdicţii (Lacul, Călin-file din poveste, Glossă);

Stilistic, ele suportă o etajare în funcţie de nivelul de realizare lexicalizată sau non-lexicalizată implicat. Apare astfel o categorie în plus: interdicţia imperativă (7) cea mai "evoluată" sub acest tip (Atît de fragedă, Glossă, Floare albastră). Utilizarea mijloacelor gramaticale în subclasele 2-a, 3 duce la considerarea ca lexicalizate a acestora.

Fiecare din aceste grupe lexicalizate acceptă racorda-

rea la principiile şi chiar schemele logicii deontice, care postulează, în esenţă, sistemul comunitar de norme comportamentale: permis, interzis, obligatoriu, posibil, acordîndu-i validitate antică, dacă se poate spune astfel, prin afirmare, demonstrare matematică. Are la bază acel îndătinat "ceea ce se cuvine" românesc (conştientizat în acest caz); de aici, strînsa dependenţă a acestui nivel (cel stilistic) de clasa interdicţiei gramaticalizate (într-un anume fel impuse din exterior, dar conştient acceptată).

Desfăşurarea de idei poetice primeşte în textul eminescian, în cele mai multe din cazuri o nuanţă sau, uneori chiar o clară potenţare gnomică (seriile 3, 4,7) tributară, aş spune, a ceea ce s-ar putea numi pericolul interdicţiei: imposibilitatea (izvorîtă dintr-o prea mare durare pe un subconştient de tip etnologic) de a o transgresa. Aceasta – pe "supratemeiul" (prilej favorabil) specificităţii romantice supusă influenţei schopenhauriene:

3. "Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
Şi niciodată n-or să vie iară"
4. "De lege n-au nevoie - virtutea e uşoară
Cînd ai ce-ţi trebuieşte...Iar legi sunt pentru voi,
Vouă vă pune lege, pedepse vă măsoară
Cînd mîna v-o întindeţi la bunuri zîmbitoare,
Căci nu-i iertat nici braţul teribilei nevoi"

Interdicţia obiectuală concretizată fenomenal se manifestă în directă relaţie de implicaţie reciprocă cu refuzul funcţiei esenţiale a limbajului: descrierea. Se produce aici o mutare a regimului funcţional al limbajului: nu mai este supus "logicii asemănării"[5]; utilizarea lui nu mai este strict conotativă. Aceasta devine performativă, limbajul statorniceşte legea: Interdicţia aparţine semnelor lingvistico-sintactice[6]:

"Atuncea dinaintea lui Arald zidul piere;
....
Departe vede-oraşul pe sub un arc de pară,
Şi lumea nebunise gemînd din răsputere"

0735 908911

Deci, zidul ca obstacol (simbol - ipostaziere a interzisului, a nepermisului spre nebunie de pildă, element atît de drag romanticilor, transpus cosmic (sintagma lumea nebuniei) printr-o proiecţie inversă: oraşul spre lume. Altfel spus, oraşul "oferă" lumea, deşi aceasta e conţinută de el (număr şi apartenenţă). Aceeaşi situaţie a cuvîntului modulator de o nouă ordine poetică prezintă şi:

"Călări ei intră-nuntru şi porţile recad;
Pe veci pieriră-n noaptea măreţului mormînt."

La nivelul semnificaţiei aflăm: porţile " cale de trecere ce implică o dialectică a permisului realizată din două componente disjunctive:

-posibilitate
-interzicere, aplicată destructiv "semnificaţiei lui mormînt" întuneric, ascuns, haos (semnificaţie impusă de caracterul inerţial al celor două "sisteme": natural-cultural, în situaţia în care, evident, unul este sistemul de referinţă). Aşadar, o trecere de elementul interdicţional; dar asimilînd-o antropologicului, ea poate avea sensul pozitiv axiologic: naturalitate-culturalitate. Este o mutare ontologică ce vizează paradoxalul. Cum, transgresarea ordinii spre dezordine angajează parcurgerea traseului invers: natural-cultural? Paradox aparent. Motivul palingeneziei prezent aici restabileşte datele ecuaţiei logice, ştiut fiind că prohibiţia legăturii cu o fiinţă aparţinînd tenebrelor implică de fapt, culturalitatea. Interesant este că această poziţionare în cadrul schemei propuse (interdicţia obiectuală) nu este singura posibilă. Pentru că întîlnim de fapt, o depăşire a obstacolului, a interzisului spre zona permisului. Astfel, porţile trebuie încadrate şi seriei (6), cea a refuzului interdicţiei unde: "Emblemele iraţionalului se alătură celor ale raţiunii, sensurile vieţii sînt schimbate pentru o simplă alternare recreativă şi pentru a-şi regăsi unitatea pierdută"[7]; "unitatea pierdută" asimilabilă nevoii de reintegrare culturală.

Datorită tocmai derivării dintr-o dialectică a dorinţei (cum am arătat la începutul lucrării), interdicţia interioară pasională (prezentă ca subspecie a celui de-al doilea tip) devine accesibilă unei atari abordări ca cea propusă în traiectul urmat

aici. Avem din nou de-a face cu o restabilire a unui echilibru, cel lăuntric, al eroului liric, de astă dată. Exemplul este oferit de versurile: "Zadarnic după umbra ta dulce le întind:/Din valurile vremii nu pot să te cuprind", unde intervine și o menținere, prin nedepășirea interdicției a echilibrului ontologic (același motiv palingenezic pe care-l aflăm, în altă ordine de idei din baladele populare românești). De fapt, interdicția este realizată în acest caz subsidiar non-posibilității. O falsă cauzalitate, în care elementul lexical valurile vremii - obstacol, motiv permeabil interdicției de primul tip, transformă fenomenalul în numenal suspendînd ontologic dorința. Aceeași suspendare e sugerată de poezia O,rămîi. Există aici doar senzația interzisului, prezența fiind simulată de o serie de deictice:adverbe: unde, astăzi; pronume: n- o mai pot; adverbe modale fără funcție sinctatică: Chiar de m-aș întoarce, mai din exemplul precedent, cu pădurea ta cu tot). Există atmosfera de interdicție, nu și interzisul propriu-zis, ideea vag materializată așadar chiar și lingvistic.

Sărbătoresc fără sărbătoare. Totul într-un NORMAL, înspre o ordine umană simțită, intuită, nediferențiată la nivelul conștiinței. De aici considerarea acestor trei tipuri: obiectuală, pasională și a non-interdicției alături de cea a actualizării și cea primară ca și non-gramaticalizate.

"Celui qui a violé un tabou est de ce fait, devenu tabou lui même"[8], rezumă Freud esența, motivația antropologică a sistemului interdicțional al comunităților arhaice.

"Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară". prezintă un tip de interdicție asimilabil seriei a treia, cea a actualizării, care refuză, interzice reiterarea (de orice gen); la fel poemul Veneția. Trebuie menționat că nu se suprapune totuși modelului O,rămîi. Este interzisă o stare, nu un mod; este vizată latura temporală a unei libertăți "primordiale" (de care am mai amintit). Firescul derulării umanului face imposibilă întoarcerea timpului odată parcurs. Acest "firesc" devine piedică.

Niciodată - element de negaţie, expresie temporară - susţine întreaga construcţie ideatică şi poetico-stilistică, polarizînd în jurul său "reprimarea" temporală.

Interdicţia primară de tipul: "Bianca, află că din leagăn/Domnul este al tău mire,/Căci născută eşti, copilă/Din nevrednică iubire" este realizată prin negarea (într-o redare afirmativă) a libertăţii, prin excluderea din permisiune a elementului disjunctiv. Sintagma nevrednică iubire realizează suprapunerea acestui gen de a interzice, de a se opune libertăţii "primare" celui social, încadrat, datorită dependenţei de conştiinţa comunitară primei clase de interziceri cea a celor gramaticalizate. Încadrez aici şi pe cea imperativă şi pe cea interioară volitivă, aceasta din urmă fiind reflectare a conştiinţei propriului eu, a volitivului care, deja nu mai întreţine relaţii prea strînse cu instinctualul.

Redarea lexicală a acestora este în mare măsură performată sintactic prin imperative negative: "Nu căta în depărtare/Fericirea ta iubite!"; "Nu spera şi nu ai teamă!"; "Nu cere semne şi minuni/Care n-au chip şi nume".; "Nu mai zîmbi! A ta zîmbire/Mi-arată cît de dulce eşti!"
prin prezenţa verbelor voliţionale (a vrea, a voi): "Totuşi-i dacă astăzi sau mîne o să mor,/Cînd voi să-mi piară urma în mintea tuturor/Cînd voi să uiţi norocul visat de amîndoi."

Revenind la ultimul tip, cel al interdicţiei de a depăşi interdicţia, trebuie spus că principiul "agonicului", ca şi determinant al acestuia, instituie o filozofie a permisiunii; principiul plăcerii sintetizat pe această cale, se manifestă în aceste noi condiţii prin transgresarea interdicţiei. Versurile din Lacul sînt grăitoare în acest sens: "Să sărim în luntrea mică,/Ingînaţi de glas de ape,/Şi să scap din mînă cîrma,/Şi lopeţile să-mi scape;"

"A scăpa din mînă cîrma" constituie momentul opţiunii pentru această stare, pentru acel timp al instituirii plăcerii ca principiu guvernator. Însăşi raţiunea i se supune. "Şi lopeţile să-mi scape" este cel de-al doilea moment, al renunţării la sine şi, iarăşi un paradox ca şi paradoxis, aceeaşi trecere de

la fenomenal la numenal, printr-o mişcare în sens invers: renunţarea la raţiune. Inseamne ale interzisului refuzat: cîrma şi lopeţile sînt simboluri ce transgresează (şi ele) contradicţiile: elemente active (servesc la înfăptuirea unui proces dinamic) impun totuşi o stare non-activă (dar nu pasivă!): reveria. Si prin reveria astfel semnificată instituie utilizarea limbajului - performator al unei realităţi (de data aceasta, poetice).

Poposind în "spaţiul" limbajului pare a fi binevenită observarea unui tip "special" de interdicţie, acţionînd la nivelul acestuia, născut (cum am mai arătat la începutul lucrării) din chiar stilul poetului. "Specific" nu pentru că existenţa acestui tip presupune non-comunul, ci pentru că la Eminescu funcţionează într-un mod aparte. Aici efectiv există interdicţia (Poetului!) în faţa cuvîntului: posibilitate de a viaţui sau suspendare în non-posibilitate?

Nu voi insista asupra acestui aspect, însă, întrucît el priveşte îndeosebi studiile de stilistică eminesciană.

Prin convergenţa lor spre o unitate a interzisului: transgresalitatea (ca interdicţie esenţializatoare), interdicţiile,din ipostazele prezentate, se constituie într-un sistem omogen care asigură coerenţa universului în care acţionează; specificitatea lui vine din modul de percepere de către individul dual (primar şi social), încheindu-se sau, mai degrabă, închegînd la acest nivel specificul romantic. Sub acest raport al zonelor de emergenţă şi interferenţă a două universuri (nu numai poetice, dar şi antropologice) diferite: naturalul şi culturalul; Luceafărul prezintă cele mai interesante poziţionări (regăsite în germene în cele analizate de această lucrare, îndeosebi în cea primară).

N O T E

1)Claude Lévi-Strauss, Antropologia structurală, Editura Politică, Bucureşti, 1978.

2)Mihai,Eminescu, Opere alese, I (Ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessius), Ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti,1973, p.143.

3)Paul,Drogeanu P., Practica fericirii, fragmente despre sărbătoresc, Editura Eminescu,Bucureşti, 1985.

4)Ion,Vianu, Stil şi persoană, Editura Cartea românească, Bucuresti, 1978, p.6,
5)Michel,Foucault, Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, nrf, Éditions Gallimard, Paris, 1966
6)Claude,Lévi-Strauss, op.cit.,
7)Paul P.,Drogeanu, op.cit., p.231.
8)Sigmund,Freud, Totem et tabou. Intérprétation par la psychanalise de la vie sociale des peuples primitfs, Paris,Payot,1925, p.32.

Stud. Nora REBREANU
Anul III, Cluj-Napoca

ACTUALIZAREA CRONOTOPULUI MATRICIAL ÎN BASMUL (POVESTEA) EMINESCIAN(A)

Pentru Eminescu, basmul și sinonimul său, povestea, au semnificația instituirii unui cronotop matricial, definit prin toposul organic, armonios, încărcat de sacralitate și prin timpul originar, sustras devenirii, desfășurării istoriei. Această matrice e încărcată de substanță: conține istoria însăși a ființei (nu a individului), deci categoria ontologicului pur, dezvăluie rădăcinile universului, depozitează înțelepciunea și adevărul cel mai profund.

Cronotopul matricial se opune celui real, căci legile basmului sînt cu totul altele decît cele ale lumii reale: "Lumea basmului reprezintă lumea complet opusă universului adevărului (istoriei) și tocmai din acest motiv îi este tot atît de asemănătoare precum haosul în comparație cu creația desăvîrșită" (Novalis)[1].

O afirmație echivalentă se regăsește - transpusă metaforic de Eminescu - în Archaeus[2], unde meditația asupra relativității cunoașterii și a apriorității categoriilor, constatarea că timpul și spațiul sînt subiective și, deci, relative, conduce spre concluzia că adevărul trebuie căutat dincolo de ele, în poveste. Basmul conturează, așadar, o zonă a trans-categorialului, în care se relevă lumea în sine, în existența ei obiectivă, realitatea noumenală în sens kantian.

Povestea se relevă ca expresia cea mai profundă a adevărului, nu a unui adevăr întîmplător, opunîndu-se realului, caracterizat prin iluzoriu, tocmai prin faptul că reprezintă o modalitate de a transcende existența individuală și lumea fenomenală și de a accede la adevărata realitate, asimilabilă noumenului lui Kant: "Cînd auzim trîmbița marilor adevăruri, care se prezintă cu atîta conștiință de sine, să zîmbim și să zicem: Vorbe! vorbe! S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndurile noastre cu ale lor..."

Povestea e, aşadar, opusul semnului gol, al vorbei lipsite de sens, al iluzoriului.

Eroul poveştii nu e omul, ci "fiinţa în om", Archaeus, spiritul universului, ceea ce e identic cu sine dincolo de întrupările particulare, fiinţa nediferenţiată, categoria ontologicului pur: "În ele trăieşte Archaeus".

Atributele poveştii, înţeleasă ca istorie a fiinţei, sînt frumuseţea - căci povestea înseamnă eliberare de individual şi de realul care urîţeşte - şi perenitatea, considerate în absolut: "Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti. Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele... Naşterea poveştii pare a coincide cu naşterea lumii însăşi, iar farmecul ei infinit izvorăşte din încifrarea într-o formulă sapienţială, ce nu numai că se opune, dar şi depăşeşte gîndirea discursivă: "Poveşti ... Abia-nţelese, pline de-nţelesuri". (<u>Trecut-au anii</u>)[3].

Substanţa cronotopului matricial semnificat prin basm nu păstrează, însă, numai istoria fiinţei, ci înseşi rădăcinile universului.

"Povestea", personaj al unei postume eminesciene, se autodefineşte ca depozitară a cunoaşterii esenţelor lumii, ca istorie incifrată a genezei universului: "Eu, palida poveste, ce trec din gură-n gură,/Bătrînă ca şi lumea, cu fruntea albă, sură,/Eu ce-am văzut odată lumea din nori născînd/Şi am învălit ştirea în vălul meu de-argint"... (<u>Povestea</u>)[4].

În <u>Crăiasa din poveşti</u> basmul se dezvăluie ca esenţă magică a miezului lumii. Elementele organizate armonic, structurate conform tiparului spaţiului mitic, concură la aceasta: în ceasul sacru al serii, timp al naşterii cosmice, reiterare a momentului originar, lacul vrăjit, "căci vrăjit demult e lacul", cu "unda fermecată", capătă semnificaţia de "omphalos" al lumii. Elementul acvatic nu are numai semnificaţia de element matricial, ci şi de spaţiu reflectorizant, iar oglinda vrăjită a lacului Crăiesei din poveşti devine cartea magică a universului.

Prin mişcări rituale: "Trandafiri aruncă tineri/Căci vrăjiţi sînt trandafirii" e chemat în oglindă miezul tainic al lumii, iar printr-o dublare a reflectării, acesta e captat de ochi: "Iar în ochii ei albaştri/Toate basmele s-adună": cartea magică a universului dezvăluie basme.

Esenţă vrăjită a lumii, basmul armonizează macrocosmosul şi mediază între nivele ontologice. În Povestea magului călător în stele, vremea "basmelor - adevăruri" e vremea comunicării între nivele cosmice, vremea organicităţii la nivel macrocosmic: "stelele din ceriuri" ..., "coborînd pe rază ţara lor de misteruri,/În marea cea albastră se cufundau ades".

Vremea basmelor trimite spre o vîrstă de aur, spre copilăria umanităţii şi a individului, spre un timp echinoxial, paradisiac, al gîndirii mitice, originare, spre o "lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii" (Venere şi Madonă). E o lume a unor "vremi demult trecute" (Povestea magului călător în stele) şi totuşi, ceva din substanţa ei mai poate fi recuperat: cronotopul matricial poate fi re-actualizat prin invocarea basmului şi/sau a poveştii. Termenii "poveste" şi "basm", termeni nucleari ai vocabularului eminescian, închid în ei întreaga semnificaţie a acestui spaţio-timp originar. Prin rostirea lor se poate produce ieşirea din ordinea dată a realităţii, pentru a intra într-o cu totul alta, opusă primeia, căci, după cum formula de început a basmelor: "a fost odată ca niciodată" marchează părăsirea timpului şi spaţiului existenţei cotidiene şi găsirea alteia, de o factură diferită, tot astfel, în poezia lui Eminescu, termenii "basm" şi "poveste" închid în ei aceeaşi semnificaţie a transcenderii graniţelor realităţii şi reiterarea acelui cronotop matricial. Primele versuri ale Luceafărului explicitează această "schimbare de regim ontologic"[5]: "A fost odată ca-n poveşti/A fost ca niciodată" pe care o găsim comprimată înlăuntrul cuvintelor "basm" şi "poveste".

Invocarea poveştii anulează solicitările timpului şi şterge marginile realităţii imediate, facilitînd conturarea uneia noi.

În Departe sunt de tine, Sonete, ş.a. se conturează două tipuri distincte de lumi, guvernate de legi opuse: lumea reală, anterioară invocării basmului - lume a crizei, marcată de sentimentul înstrăinării şi al singurătăţii acute a individului, lume supusă legilor istoriei - şi lumea născută odată cu chemarea la viaţă a basmului, lume care poate încălca orice legitate a istoriei, lume a concilierii între armonia gîndirii şi disarmonia existenţei reale, lume ce ascultă de o logică asemănătoare cu cea a visului.

"Departe sunt de tine şi singur, lîngă foc, ... Cu degetele-i vîntul loveşte în fereşti ... " desemnează în Departe sunt de tine primul tip de lume, cel al existenţei reale. Ruptura se produce prin invocarea poveştii: "Se toarce-n gîndu-mi firul duioaselor poveşti". Din acest punct, o cu totul altă lume devine prin chemarea la viaţă a poveştii: "S-atuncea dinainte-mi prin ceaţă parcă treci - ... Cu braţele-amîndouă de gîtul meu te-anini".

Aceeaşi structură a poemului organizează şi Sonetele: "Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată ... Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gînduri" conturează universul real înlocuit cu un altul, odată cu invocarea basmului: "Visez la basmul vechi ... " "În juru-mi ceaţa creşte rînduri-rînduri//Deodat-aud foşnirea unei rochii/Iar mîni subţiri şi reci mi-acopăr ochii".

Povestea remodelează, schimbă forma şi sensul cronotopului real, instaurînd un altul în care curgerea timpului şi limitele spaţiului sînt abolite.

De foarte multe ori, povestea e legată de amintire - ca încercare de a găsi spaţiu al identităţii cu sine al eului, al neînstrăinării - şi de vis.

Spiritul romantic a fost mereu atras de legătura dintre basm şi vis, ca universuri compensative ale realului, guvernate de aceleaşi legi: "Basmul se aseamănă de fapt cu imaginile din vis - fără legătură logică" (Novalis)[6], ba, mai mult, ca proiecţii ale subconştientului: "Toate basmele sînt numai visuri ale acelei lumi care e pretutindeni şi nicăieri" (Novalis)[7], ale

acelei zone a sufletului ce va fi numită de Jung "inconştient colectiv", în care sînt sintetizate experienţele originare ale umanităţii şi din care sînt nutrite miturile şi visurile.

Eminescu pare să fi cunoscut şi interpretat în profunzime această analogie între basm şi vis; faptul e vizibil în toate încercările de re-actualizare a cronotopului semnificat de poveste.

Cronotopul matricial există, virtual, în interioritatea cea mai profundă a eului, dar, pentru a putea fi recuperat, e necesar un ritual al separării de cotidian şi al închiderii în spaţiul lăuntric.

Primul demers, cel al separării de cotidian, presupune un dublu sistem de închidere: în spaţiul camerei, care implică izolarea de universul fizic exterior, şi în spaţiul gîndirii, sau al reveriei; dubla închidere va provoca o bună deschidere întru vis şi basm. Ritualul închiderii exterioare întru deschiderea lăuntricului, care apare atunci cînd se încearcă recuperarea cronotopului matricial, e detaliat, poate mai bine ca oriunde, în Cînd crivăţul cu iarna. Poemul e structurat ,pe schema unei coborîri tot mai profunde în spaţiul interior, paralel cu închiderile succesive şi concentrice ale spaţiului exterior. Dublul sistem de recluziune din celelalte poeme de acest fel apare şi aici, dar după obişnuita izolare în spaţiul camerei şi în cel al gîndirii, mai urmează încă un dublu sistem de închidere: în spaţiul somnului, iar apoi în spaţiul visului în vis. Celor patru momente ale închiderii le corespund momentele deschiderii spre basm: "Cînd crivăţul cu iarna din nord vine în spate ... /Îmi place-atuncea-n scaun să stau în drept de vatră" marchează prima recluziune şi e însoţită de prima întoarcere spre lăuntric şi spre basm: "Să cuget basme mîndre, poetice poveşti".

Ce de-a doua închidere, în spaţiul gîndirii, duce la configurarea aceluiaşi tip de trăire a stării de basm: "Cu mintea s-umblu drumul poveştilor ce-aud".

În stare de veghe, eul liric gîndeşte povestea în cadrul cronotopului lumii reale, dar, odată cu intrarea în somn, rapor-

turile se inversează: "Somnul m-apucă-n braţe prin gîndurile mele/Şi-n somn mă mai urmează a lor blînd glas uimit ... /La gînduri sclipitoare un capăt ea le pune". Intrarea în spaţiul somnului implică anularea gîndirii şi ruperea legilor impuse de aceasta. A doua închidere în spaţiul somnului, cea a visului în vis, aduce după sine reiterarea cronotopului matricial semnificat de basm şi asumarea lui profundă: "Dar toate-acele basme în somnu-mi mă urmează ... ", Îmi pare-atunci că mîndra Ileană Cosînzeană" ... "În mine se-ndrăgeşte şi-uşoară-aeriană/S-aşează pe genunchii-mi, conjugă gîtul meu..."

In vis, eul liric trăieşte basmul, se adînceşte în ţesătura sa, ieşind din biografia sa individuală, uitîndu-şi eul său personal şi asumîndu-şi "biografia" basmului şi eul personajului poveştii, ca ipostază a fiinţei înseşi.

Se poate conchide că în basm, înţeles ca cronotop matricial, se poate pătrunde parcurgînd un traseu iniţiatic; dubla regresiune - cea în vis şi cea în visul din vis - îndeplineşte tocmai funcţia acestei iniţieri: prin ea se ajunge într-o zonă de evaziune, unde eul accede spre fiinţă şi unde lumea fenomenală, a aparenţelor e abolită , lăsînd loc adevăratei realităţi - realitatea noumenală - ce stă sub semnul incognoscibilului: "Misterul lin surîde pe lumea cea tăcută", un incognoscibil ce se lasă dezvăluit prin şi în basm (poveste).

N O T E

1) Novalis, Despre basm în Arte poetice. Romantismul (coordonator Angela Ion), Editura Univers, Bucureşti, 1982, p.37.
2) Mihai Eminescu, Archaeus, în Proză literară (Ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, pp.2o5-214.
3) Cităm textele poetice după ediţia Mihai Eminescu, Poezii (Ediţie îngrijită de Perpessicius), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958.
4) Mihai Eminescu, în M.Eminescu, Opere, vol.4 (Ediţie îngrijită de Perpessicius), pp.464.
5) Ioana Em.Petrescu, Povestea regelui Tlà în "Steaua", nr.1, 1988, pp.45; 6) Novalis, Op.cit., pp.38.
7) Novalis, în Ricarda Huch, Romantismul german, Editura Univers, 1974, pp.261.

Stud. Mona MOMESCU
Anul II, Bucureşti

PRERAFAELITISM SAU ÎNSEMNE ALE GRAŢIEI?

Observaţiile au fost incitate de afirmaţia lui D.Popovici, din Poezia lui M.Eminescu; distinsul cercetător al fenomenului poetic eminescian consideră că se pot găsi tuşe prerafaelite în poezia Epigonii, ba chiar mai mult decît atît: Epigonii ar deschide un adevărat curent prerafaelit în literatura română. În volumul amintit se ia în consideraţie şi un poem din 1869, Christ - avînd aspectul unui "manifest artistic în stil prerafaelit".De menţionat că fragmente din acest poem au intrat în structura poeziei ulterioare Dumnezeu şi om. Trebuie stabilită însă mai întîi accepţia noţiunii de prerafaelitism. J.Ruskin, într-o conferinţă dedicată acestui "fenomen" artistic formula[1]: "Această schemă, ori mai degrabă erezie care a dominat, a fost provocată de un grup de trei tineri (...) care au adoptat numele nefericit ales şi puţin comic "de fraţi prerafaeliţi", după care continua:"Prerafaelitismul nu are decît un principiu: adevărul absolut şi de neschimbat în toate operele (...) Intregul fond al peisajului prerafaelit este pictat în aer liber, pînă la ultima tuşă după un peisaj real. Figura prerafaelită (...) e portretul fidel al unei persoane vii. Fiecare amănunt, oricît de neînsemnat ar fi, este pictat în aceeaşi manieră". John Underwood, în Scurtă istorie a picturii engleze[2] enumeră "scopurile" acestei asociaţii de artişti: a) redarea naturii în detalii precise şi elaborate, rezultînd dintr-un studiu direct asupra fenomenelor; b) un ideal de obicei creştin; c) influenţa primilor pictori italieni sau cel puţin a celor ce l-au precedat pe Rafael (Caracci, Maratti, Domenichino); d) subiecte alese în special din Noul Testament, dar uneori şi din operele poetice - Keats - Holman Hunt, Eve of St.Agnes; e) modelele să fie familiare pictorului, de exemplu, membri ai familiei; f) metode tehnice speciale, una fiind folosirea culorilor strălucitoare direct pe alb; g) interdicţia de a picta din memorie. De subliniat, referitor la prerafaelitism şi revoluţia de la 1848, că Oswald Doughty, care îi consacră lui D.G.Rossetti un amplu studiu[3], consideră, bazîndu-se pe documente, că interesul poetului faţă de acest eveniment a fost pur estetic,

ceea ce nu se poate spune despre Eminescu. Că prerafaelitismul a comportat în primul rînd un fond de "praxis" o demonstrează, pe de o parte, incongruenţa "scopurilor" grupării, iar, pe de altă parte, cum Ruskin însuşi observa, incongruenţa dintre scopurile-principii şi numele ales: inovaţia tehnică ce ar fi constat în aplicarea culorilor strălucitoare direct pe alb este o tehnică prezentă la Correggio, Rubens, Van Dyck, necum la prerafaeliţi.

Din cele expuse pînă acum se poate conchide că prerafaelitismul propune mai degrabă o estetică a fixităţii, a momentelor precise imortalizate, "transpuse" - în propriul sens al cuvîntului. Poezia eminesciană considerată de D.Popovici a fi prerafaelită poate fi încadrată însă unui sens mai larg, de estetică a graţiei, o altă metodă de a accede la mişcările esenţiale ale poeticului fiind ritmanalizarea.

Ne vom opri mai întîi la cîteva observaţii asupra primei părţi a poemului Epigonii, bază a afirmaţiilor critice ce au incitat prezenta lucrare. Aici, M.Eminescu propune o ierarhie aproape biblică a personajelor invocate: cei optsprezece "apostoli" ai poeziei române îşi au universul propriu, închis; lapidaritatea şi precizia cu care sînt creionate portretele creează o ritmică poetică[4]: ele nu pot fi premise pentru o continuitate perfectă a fenomenului poetic românesc aşa cum îşi au locurile şi rolurile bine fixate în pantheon; adevărata continuitate rezultă din însăşi aparenta contradicţie (antiteză) dintre prima şi a doua parte: "Continuitatea rezultă dintre concilierea contrariilor şi, temporal, este făcută din privirea către viitor sau din reîntoarcerea spre trecut" remarca G.Bachelard în "Dialectica duratei"[5]. Privind una dintre strofe, se observă că avem de-a face cu o graţie a formelor, o mişcare cristalizată, chiar sublim[A], dacă îl înţelegem ca frumuseţe în repaus": "Văd poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere:/Cichindeal gură de aur, Mumulean glas cu durere,/Prale firea cea întoarsă, Daniil cel trist şi mic,/Văcărescu cîntînd dulce a iubirii primăvară,/Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară/Beldiman vestind în stihuri pe războiul inmic". Nu este aici, ca în prerafaelitism, numai o con-

formare cu realitatea; este o formare, o "imago mentis" a poetului şi, mai mult decît atît, avem de-a face cu o informare, menită să aducă faţă în faţă două momente, aşa cum se va întîmpla şi în Dumnezeu şi om.

Mai importantă ar fi de urmărit definiţia poeziei din finalul părţii a doua. "A fi poet - se remarcă în aceeaşi Dialectică a duratei - înseamnă a multiplica dialectica temporală, a refuza continuitatea facilă a senzaţiei şi deducţiei, a refuza repausul catagenic pentru a cîştiga în schimb psihism vibrat": "Moartea succede vieţei, viaţa succede la moarte/Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte;/Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol:/Numesc sînt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează,/Împărţesc a lor gîndire pe sisteme numeroase/Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol". Ceea ce "condamnă" aici poetul este chiar succesiunea banală, am spune, a vieţii şi morţii, continuitatea facilă; acel "pantha rhei", prezent foarte frecvent în poezia eminesciană (al cărui corolar, nu trebuie să uităm, este armonia) este marginalizat întrucîtva în favoarea a ceva mult mai înalt, versul, aflat într-o stare esenţială "pe de-a-ntregul psihic, format din diviziuni ale timpului între care se distribuie cuvintele, adică ideile"[6] şi într-o estetică a graţiei, timpul e redus la o "juxtapunere de momente"[7].

Poezia, aşadar, nu se poate face numai din cuvinte, cum avea să spună mai tîrziu N.Stănescu; elementele aparent antitetice îşi sînt necesare unul altuia, "Contrariile se unesc, apoi se disociază pentru a se uni din nou", astfel încît timpul începe să oscileze, toate secundele se contrazic şi se colorează tern sau strălucitor" - aceasta e însăşi esenţa ritmanalizei, care a pus în evidenţă dublul scop al tuturor actelor morale; versul primordial este, după cum am spus, un vers-idee: oamenii fac icoană şi simbol "din toate cele", sintagmă ce comportă o dublă interpretare: pe de o parte, se operează distincţia dintre symbolon şi icon (scriere), deci vizualizarea unui symbolon, iar pe de altă parte se sugerează că icoană şi simbol nu pot fi despărţite pentru a nu se uni nicicînd; de aici dubla greşeală a poeziei contemporane lui Eminescu: denominaţia greşită şi obţinerea unei stări de gra-

ţie artificială, de vreme ce contrariilor li se refuză perpetuul "dans lent": "Si pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol". Operind aici distincţia vers primordial (mai înainte menţionat) - vers primitiv, obţinut prin adunarea silabelor[8], se observă că este exact ceea ce poetul propunea: un drum de la idee către cuvînt şi nu invers, cum se întîmpla, de fapt, în poezia timpului: "Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită/Unor lucruri nesistente; carte tristă şi-ncîlcită,/Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra". Versul primordial-esenţial, mai bine spus - era de tip biblic, solemn în nemişcarea şi perfecţionarea sa, însuşi cuvîntul-idee care venea să umple locusurile din reţeaua temporală; versul primitiv, "combinare măiestrită" este ritm pur sonor şi, de aici, imposibilitatea de unire a celor două tipuri de vers. Toate acestea apar pentru a contura poezia, adevărată stare de graţie: "Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,/Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea". Aparent o perfectă stare de graţie, definiţia poeziei aduce şi un ideal baroc, am spune, prin corporalitatea compactă (ţărîna cea grea) şi luxul aristocratic: "strai de purpură şi aur". Aceasta ne conduce la ideea că starea de graţie este ea însăşi un dans lent al contrariilor, pe bună dreptate aici "Valse mélancolique et langoureuse vertige"[9].

<u>Care este, de fapt, cheia poemei "Epigonii" în acest mod de lectură</u>. Ea nu instituie nici curentul prerafaelit în literatura română, nici nu conţine vreun suflu carbonar, ci este nostalgia unui complex orfic[B]: "Rămîneţi, dară, cu bine, sînte firi vizionare/Ce făceaţi valul să cînte, ce puneaţi steaua să zboare/ Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi;"Mitul liric poate fi considerat el însuşi un elan de tinereţe al omenirii, într-un paradis în care Orfeu nu ajunsese să primească apostrofa de "citharist"[10], şi era întruparea cîntecului său, mişcarea graţioasă a copilăriei. Dos Santos, pe ale cărui observaţii se bazează capitolul dedicat ritmanalizei din "Dialectica duratei" explică activitatea genială ca pe o "copilărie eternă"[11] - R.Bayer, propune la rîndul său o estetică a copilăriei înscrisă în estetica graţiei[12]. Comentînd "Ofelia" lui Millais, Ruskin remarcă el însuşi caracterul ei "cam pueril"[13] şi consideră prerafaelitismul o ex-

presie a tinereții. Mitul orfic așadar este propriu unei stări inițiale și esențiale; diferența dintre poezia înaintașilor și cea contemporană este diferența de vîrstă dintre Orfeu îmblînzitorul și citharistul blazat, iar lumea armoniei contrariilor se transformă într-una a curgerii previzibile și monotone. Desigur că aceasta este o etapă necesară pentru "poezia gîndită are neapărată nevoie de poezie vorbită"[14]; poate aceasta e hieroglifa poemei.

În <u>Dumnezeu și om</u> vom întîlni grația proiectată pe un peisaj melancolic (în sensul unei monotonii superioare, a unei fixări)[15], ca urmare a exploziei mișcării prin desprinderea de un punct fix inițial, de obiectual:"Va putea să risipească cea neliniște eternă/Cea durere ce-i născută din puterea mărginită/Și dorința făr' de margini? (...)". Fragmentul supus atenției conține o mișcare circulară a intervalului său, este în chip superior "rotund" de vreme ce se pornește dintr-o grație a imobilului și se ajunge tot într-o stare de același tip, trecînd prin anihilarea și combinarea referenților temporali trecut-prezent.

În multe poezii erotice, cu precădere în romanțe și în "narațiunea originală" <u>La aniversară</u> avem de-a face cu o grație a copilăriei, fie că se înțelege prin aceasta metafora ce trimite direct la cuvînt, fie că sugerează o încercare de rescriere a ritmurilor esențiale ale lumii. În <u>Memento mori</u> există o imagine picturală care poate sugera grația de manieră prerafaelită, comparabilă cu peisajele lui Millais: "Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc/Iară luna argintie, ca un palid dulce soare/Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare/Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc". Se observă aici cum un moment inițial - trecutul - se elonjează într-o durată proprie; aceasta însă nu are nimic comun cu "privațiunea de eternitate", ci este asociabilă peisajului melancolic; în alte poeme apare un pictural al prezentului infinit, al umbrei care păstrează încă lumina sticloasă, lunară sau lumina filtrată prim fereastra care are în același timp și un rol de ramă, de fixare a unor limite (<u>Icoană și privaz</u> sau <u>Fata din grădina de aur</u>: "Și să văd lumea, codrii din fereastră").

În proza <u>La aniversară</u> se pot identifica atît o estetică a copilăriei, cît și dansul, pendularea a două stări concomitente:

copilăria şi adolescenţa, un alt semn al graţiei[16]. Proza se caracterizează prin originalitate (îndrăzneală), prudenţă şi fragil[17]. De asemenea, există puncte de atingere între graţie şi virtuozitatea practică, toate detectabile aici, numite apoteoze ale reuşitei[18], facilitatea, promptitudinea şi precizia: facilitatea atestă amurgul efortului; precizia participă la o estetică a timpului; ritmurile promptitudinii sînt legate de o estetică a potenţei". Totodată, mai trebuie menţionat şi că „în estetica unei copilării există două deplasări concomitente, ce dau transparenţă: a persoanei mature către păpuşă şi a păpuşii către adult[19]. De la început, structura schiţei impune o anihilare a registrelor temporale în dublu sens: explicit - eroul se află la confluenţa a două vîrste şi implicit - el singur îşi anulează prezentul prin plonjarea în trecut. Astfel îşi va crea o durată proprie, pe care o va con-forma cu starea copilăriei în care se află iubita: "El se retrăsese în odaia lui, unde clasicii erau aşezaţi pe-un scrin în religioasă regulă şi neviolabilitate (...) Acum stătu cu mirare înaintea oglinzii (...) Tolla mi-a făcut-o"; "Era o vreme în care, în urma unui roman spaniol, regina de astăzi a Egiptului se numea Tolla. El se numea pe atunci Bertrand ... tempi passatti (...) şi eu i-am dat de ziua ei o păpuşă".

Atribuirea unor nume fictive pare a fi un fapt gratuit: de fapt, îmbină estetica triumfului cu aceea a posibilităţii,concretizate în trecerea băiatului către starea adultă.

Se poate vorbi de graţia individuală a protagoniştilor, congruentă cu dubla mişcare către adult şi păpuşă şi de graţia cuplului confundat în peisajul lilial; deşi cei doi stau în lumina lunii (reflectare de gradul al doilea), aceasta le îndulceşte trăsăturile, iar cuplul trece în pitoresc, pentru că peisajul devine o absenţă, făcînd parte din înseşi personajele naraţiunii; "Ea se uită în sus şi ochii ei umezi de dulci lacrimi străluceau în lună. El îi cuprinsesă talia şi se uitau amîndoi - nu gîndeau nimic"; din planul picturii se trece la spaţialitatea sculpturii, la graţia unei structuri-limită prin desăvîrşirea sa. Gestul frînt, gestul intuit conduc către îndrăzneala-originalitate, tradusă aici prin prima sărutare pe care o primeşte fata; imediat după aceasta îi îi returnează iubitului toate darurile primite; astfel ea reuşeşte

să anuleze prezentul lui şi să-şi deschidă sieşi drumul spre starea adultă: cutia cu daruri are rolul cărţilor din poemul cu acelaşi nume: acolo graţia cuvîntului precizie - aici graţia desenului din cutia cu daruri. În schiţa discutată se mai pot surprinde însă şi sugestii pentru o estetică a mirajului - o stare de "ekstasis" obţinută prin autopersuadare: fata îşi induce în somn starea, sentimentul, ca o cugetare asupra adormirei:"Ermil, te iubesc! ". Graţia cuvîntului nu-i este proprie şi de aceea trebuie să se convingă că se află, fixă, în locul ce i-a fost destinat.

x

Cele două părţi aparent nelegate ale lucrării, mai departe sau mai aproape de sugestia prerafaelită doresc tocmai să sugereze că indiferent de aparenţa sa, o mare parte din poezia eminesciană este gestul graţiei, ritmul esenţial, acordat pe o mişcare lentă de cînd poezia era mister orfic, nu ritm sonor.

N O T E

1)Ruskin,J, Conférences sur l'architecture et la peinture, Paris, Paurens, 1909, Quatrième conférence. Le Préraphaélisme.
2)Underwood,J., A Short History of English Painting, London, Faber and Faber Itd, 1933.
3)Doughty,O., Dante Gabriel Rossetti - A Victorian Romantic, N.V. 1947.
4)Bayer,R., L'ésthetique de la grace, Paris, Félix Alcan,1933
5)Bachelard,G., La Dialectique de la Durée, Paris Boivin,1936 Chap."La rythmanalise".
6)Bachelard,G., Op.cit., chap. Les métaphores de la durée
7)id.6.
8,9)ibidem.
10)Platon, Dialoguri - Banchetul, Bucureşti, Univers, 1968
11)Bachelard,G., Op.cit.
12)Bayer,R., Op.cit.
13)Ruskin, J., Op.cit.
14)Bachelard, G., Op.cit.

15.Pleşu,A., Pitoresc şi melancolie, Bucureşti, Univers, 1976
16)Bayer,R., Op.cit.
17)Id.16, "La grâce propose la triple vision de la hardiesse, de la prudence et du fragile"
18)Ibid., "L'estéique de la grâce et virtuosité pratique ont en commun ces trois apothéoses de la réussitte: la facilité, la promptitude, la précision; les rithmes des eupraxies, qui sont facilité athestent le crépuscule de l'effort; precision, ils participent d'une esthétique de triomphe; rythmes de promptitude, ils sont jointe à l'esthétique de puissance" (...)
19)Ibid., "On devrait noter, dans l'esthétique d'una enfance qui se regarde et qu'on regarde, ces deux déplacements contraires de registre et de double charme: l'acheminement vers la grande personne et l'acheminement vers la poupée" (La Fusion des Registres).

BIBLIOGRAFIE DE BAZĂ

Eminescu, M., Poezii, vol. I, II, III, ediţie critică D.Morăraşu, Bucureşti, Minerva, 1982

Eminescu,M., Proză literară, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964

Popovici, D., Poezia lui M.Eminescu, Bucureşti, Albatros, 1972

A)Nu numai frumuseţe în repaus "avem a înţelege prin sublim. E. Burke"[1] definea sublimul într-un mod apropiat de Katharsis; oricum termenul ultim era acela de "cea mai puternică emoţie pe care o poate simţi omul". Din aceeaşi lucrare se poate observa că şi felul în care sînt luminate obiectele de contemplat are importanţă; astfel, o lumină egală, rafaelită am spune, e considerată sursă a sublimului.

B)Mitul orfic al poeziei poate fi acceptat ca o întemeiere a semnului "prin absorbirea flagranţei în semn"; un moment separat de flagranţă se constituie ca o fază necesară în trecerea de la faptul perceput la semn; prin scoaterea din continuum-ul experienţei semnul preexistent se transformă în imagine şi se fixează ca referent schemei preconceptuale[1]. Dintr-o semnificaţie anterioară se trece în a fi; aparent o contemplare a obiectualului

în fapt, o imagine sieşi suficientă, imagine care informează şi deformează[2].

S-a afirmat că opera de artă ideală este purificată de orice urmă asociativă[3]; este opera privită de Orfeu, momentul în care el se eliberează de el însuşi şi eliberează opera de scopul său şi chiar a scrie începe cu privirea lui Orfeu; această privire este mişcarea dorinţei care sparge destinul şi scopul cîntecului şi atinge originea"[4].

C)Eternul în care plutesc imaginile (iniţial semne) este "urma zeilor dispăruţi". Poetul timpurilor noi, un "poet al timpurilor sărace", care trebuie să se aplece prin cîntec, asupra zeilor dispăruţi, de aceea, rostul lor este de a /rosti în poezie (dichten), esenţa Poeziei (Dichtung)".

BIBLIOGRAFIE NOTE

(A) 1.Burke,E., Despre sublim şi frumos, Editura Meridiane, 1981, trad.de Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş;

(B) 1.Brandi,C., Teoria generală a criticii, Univers, cap.Flagranţă şi semiozis: teoria referentului - 1985

2.Blanchot,M., L'espace littérare, Paris, Gallimard,1968,col. Idées, cap. Le regard d'Orphée

3.Brandi,C., Op.cit.

4.Blanchot, M., Op.cit.

(C) 1.Heidegger,M., Originea operei de artă, Bucureşti, Univers, 1982, trad.Th.Kleininger şi G.Liiceanu.

Stud. Mircea ȚICUDEAN
Anul III, Cluj-Napoca

DIALECTICA ÎNSINGURĂRII ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Premisă

Oricît de orgolios asumată şi cu oricîtă superbie practicată, însingurarea este, în poezia lui Eminescu, o ipostază sau un indicator al stării de rău. Voluptatea izolării şi măreţia aflării deasupra unei lumi degradate, inferioare, se asociază inevitabil în alcătuirea singurătăţii eminesciene cu germenii catastrofelor sufleteşti şi cosmice, ai nebuniei şi ai morţii; incapabilă de a se substitui unei adevărate soluţii existenţiale, singurătatea eminesciană nu depăşeşte, oricît de spectaculoasă, statutul de anticameră a disoluţiei. De aceea, dincolo de turnurile de fildeş şi de gîlcevile cu lumea există în poezia lui Eminescu o adîncă şi dureroasă nostalgie a împăcării cu Universul, a reintegrării în ritmurile umane.

Încercarea de faţă este o enumerare a ipostazelor însingurării eminesciene şi a posibilelor soluţii de reintegrare pe care poezia lui Eminescu şi le oferă.

I. Motivaţiile însingurării

"De ce îm al meu suflet
De ce eu moartea port,
De ce mi-e vorba seacă,
De ce mi-e ochiul mort?"

O explicaţie exterioară şi labilă a recurenţei temei însingurării în poezia eminesciană este aderenta spiritului eminescian la dogma romantică. Conştiinţa poetică romantică se naşte sub semnul izolării, resimţită într-un spectru larg de accepţiuni, de la blestem pînă la ideal. (conştiinţa individuaţiei la Novalis)

Un alt set de explicaţii rezultă dintr-o perspectivă intrinsecă, cea care are mai multe şanse de adecvare la realitatea universului eminescian.

Combustibilul cel mai eficient al mecanismului însingurării este, într-o bună parte a poeziei eminesciene, decepţia,

rezultatul dezastruos al explorării entuziast-juvenile a lumii. Fiecare din compartimentele explorate (iubirea, existența în societate, chiar poezia) generează, trecute prin filtrul decepției, cîte un "motiv" de însingurare.

Însingurarea din iubire oferă o axă în structura mare a eroticii eminesciene: idilelor "de tinerețe" le corespund, în partea întunecată și tîrzie a Erosului eminescian, declarațiile de însingurare reunite sub motto-ul "Ce e amorul? E un lung/ Prilej pentru durere". Artizanul principal al eșecului în iubire este, mai mult decît soarta crudă, Femeia, tovarăș infidel sau vulnerabil în încercarea de cucerire a universului fericirii erotice. Dialectica erosului eminescian se structurează pe alternanța dintre "o oră de iubire" și nenumărate plecări ("Inc-o gură și dispare"), renunțări (Cătălina) și disparitii definitive ("Ea a murit! Am îngropat-o-n zare...", Aveam o muză). Deziluzia în dragoste nu așteaptă măcar confirmarea timpului, căci se insinuează, sub forma presimțirii, în chiar desfășurarea iubirii: "Si mă tem, privind la tine. . căci ți-o jur: nu m-aș mira/Dac-ai prinde aripi albe și la ceruri ai zbura."(De ce să mori tu?). In sens invers, amintirea dureroasă a iubirii se insinuează în timpul însingurării, tulburînd o și așa vulnerabilă voluptate a singurătății (sonetele).

Bulversarea ordinii singurătății se poate realiza și prin încercările (sortite eșecului) de a recupera Erosul prin forțarea limitelor naturalului, ca în Strigoii. Semnificativ este faptul că în poezia eminesciană împlinirea Erosului se realizează doar în cazul (deja amintit) al idilelor, în special al celor desfășurate în planul mitului sau al basmului, ca în Povestea teiului. Astfel de secvențe se sustrag amenințării însingurării, constituindu-se într-o replică ideală la scenariul cotidian, terestru, al deziluziei în iubire.

La rezultate asemănătoare duce explorarea unui alt domeniu, acela al existenței în societate. Insingurarea în societate are la bază un principiu fundamental al conduitei romantice: neasemănarea cu ceilalți, incapacitatea de adaptare la normele

la normele sociale, de însuşire a codului social al "norocului" ("Trăind în cercul vostru strîmt"...). Conştiinţa neasămănării se traduce de obicei prin conştiinţa superiorităţii lucide, atribut esenţial al unei tipologii ce şi-l poate revendica drept punct de plecare pe Hamlet. Refuzul existenţei în colectivitate, însingurarea, urmează contemplării peisajului social, experienţă tristă şi prilejuitoare de consideraţii sarcastice de tipul celor din Ai noştri tineri ori din Scrisoarea I.

Glossa semnalează un alt mobil al însingurării, sau rezultanta tuturor celorlalte. Patetica Glossă este emblema a ceea ce s-ar putea numi Programarea însingurării, manifest al retragerii dintr-o lume neprielnică existenţelor superioare.

Sentinţele Glossei nu împiedică însă insinuarea în viziunea eminesciană a unui gen foarte special de optimism social, expresie a nostalgiei împăcării cu lumea. Acesta se găseşte la intersecţia socialului cu Istoria şi se obiectivează în "raiul vechii Dacii", utopie întoarsă, proiectată pe axa timpului în trecut.

O ipostază singulară a însingurării eminesciene rezultă din încercarea de a substitui masa ingrată a celorlalţi cu Natura, cu un sistem cel puţin în aparenţă străin de coduri, norme şi judecăţi. Asumarea existenţei în natură este din capul locului o îndepărtare de ceilalţi, o însingurare, deci, dar una cu totul privilegiată, mai puţin dureroasă şi pătrunsă de farmec. Ea este pîndită, totuşi, de pericolul intransigenţei cosmice, al refuzului Universului de a (re)adopta Eul hibrid, aparţinător Naturii prin genialitate, dar înstrăinat de aceasta prin impurificarea existentă socială. Dialectica respingerii se desfăşoară între comuniunea infantilă cu Cosmosul din O rămîi şi constatarea discrepanţei tragice dintre ritmurile naturale şi cele umane în Ce te legeni... ("Numai omu-i trecător...")

Nostalgia reintegrării în natură se realizează în dublu sens: mai întîi înspre vremea comuniunii armonioase şi netulburate a omului cu stihiile, în raiul vechii Dacii, bunăoară, apoi înspre viitor, înspre moartea presimţită şi resimţită ca întoarcere în armonia elementelor, confluenţă fericită a ritmurilor

umane ale efemerităţii cu ritmul eternităţii naturale. (Mai am un singur dor). Moartea este preţul pe care îl cere un univers conservator, structuralmente ostili dinamicii, încercărilor de bulversare a rînduielilor şi de abolire a limitelor naturale. Universul eminescian schimbă singurătatea individului în viaţă pe anularea lui integratoare în moarte.

Însumînd: rezultantă inevitabilă a tuturor experienţelor în lume, însingurarea eminesciană îşi oferă "negative" armonice prin proiectarea existenţei în Mit ori prin soluţia finală a nefiinţei.

II. Tipologia însinguraţilor

Singurătatea Cezarului însoţeşte ceea ce Màrquez numeşte "viciul solitar al puterii" sau, cu cuvintele lui Eminescu însuşi, "...nălţimea-i solitară, lipsită de iubire". Poziţia supremă în sistem presupune singurătatea, vîrful piramidei nu poate fi decît unul ("-el, vîrful mîndru al celor ce apasă-...").

Inconfortul poziţiei supreme pare a consta, pentru Cezar, în conştiinţa labilităţii şi inconsistenţei formelor, a atotputerniciei hazardului: "Astfel umana roadă în calea ei îngheaţă./Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat./Acoperind cu noime sărmana lor viaţă/Şi arătînd la soare-a mizeriei lor faţă/ Faţa, căci înţelesul e-acelaşi la toţi dat." Însingurarea Cezarului se transformă astfel într-o dramă a aparenţei, a mîngîierii."În multe feţe-apare a vieţii crudă taină", iar una dintre ele este "forma" Stăpînului. Nostalgia ieşirii din solitudine se va obiectiva pentru Cezar în dorinţa ieşirii din lume, de abolire a jocurilor hazardului. Obosit de "eterna alergare", Cezarul va simţi tentaţia ("un gînd te-ademeneşte") de a se aşeza, şi de a aşeza lumea odată cu el, sub semnul morţii.

Pentru Napoleon(Napoleon, 1874), soluţia ieşirii din singurătate va fi mitul, accesul în galeria celor fără de moarte. Poemul cuprinde sugestii ale însingurării violente şi fără întoarcere: "Negru-oceanul mişcă lumile de valuri./Arătînd duios puterile, geniul singurătăţii/.../Numai cu dînsul seamăn avut-ai./ O, imperator!" Drama singurătăţii napoleoniene pare a-şi avea sursa în incapacitatea de a descoperi lumea din afara sinelui,

într-o măreață și periculoasă autosuficiență. Împăratului pare a-i fi fost răpită din capul locului una dintre facultățile umane esențiale, aceea de a admira și de a se mira:"N-ai admirat nimica în scurta ta viață./.../Nu te-a mirat nimica..."

Într-un univers prea puțin generos în surprize, Napoleon va descoperi singura sursă de interes"... Doar ca zeii/Singur te-ai mirat de tine, o, Cezar..." Reflexivitate riscantă, pentru că implică asumarea singurătății, a condiției unicului: "...trezit din mirarea adîncă, te-ai văzut singur..."Insuportabilă, singurătatea în lume va fi schimbată de Napoleon pe singurătatea în afara lumii, mai exact în Mit:"Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur/.../ai suit piedestalul și iarăși imobil stai printre secoli..."

Moartea sau în cel mai bun caz mitul sînt răsplățile viciului solitar al puterii.

Eroul. "Dorul" lui Mureșanu și însingurarea lui (de-o romanticitate sălbatică", preluînd termenul folosit de Eminescu pentru descrierea peisajului acestei meditații) își are cauza în soarta colectivității, a gintei: "Atîta nefericire pe țara mea pustie/.../atîta plan de rele/S-a grămădit puternic în viața ginții mele..."

Cezarul s-a însingurat prin vină, Eroul se retrage din lume din vina lumii. Față de Mureșanu lumea păcătuiește de două ori: odată prin proasta ei alcătuire (schopenhaueriană: "îmi vine-a crede că sîmburele lumii-i răul") și, consecutiv, prin starea jalnică a gintei, a poporului. Romanii ajunși "romunculi" (Odin și poetul) se încăpățînează în a coborî statornic pe scara Istoriei, promovează un sistem de apreciere a personalității cel puțin paradoxal: "Si-apoi nu vedeți voi/Că ei admiră toate ce le aduc pieire", pervertind chiar statutul eroului: "Omoară fericirea unui popor întreg./Liniștea unui secol, și ești numit Erou." Nedreptățit, Eroul va traversa galeria arhetipurilor de la Prometeu la Satan.("O, Satan, geniu al desperării,/Acum pricep eu gîndu-ți...") Elanului întemeierii i se va substitui proorocirea neagră, apocaliptică. O lume care nu se pretează îmbunătățirii va fi amenințată de eroul proaspăt demonizat cu

pieirea.("Văd caosul că este al lumilor săcrii...") La fel, un popor surd la apelurile de deşteptare este menit unui somn mai profund chiar decît acela în care-l adînciră barbarii de tirani: "Decît o viaţă moartă, un negru vis de jale./Mai bine stinge, Doamne, viaţa ginţii mele..."

Ambele blesteme (cel la adresa lumii şi cel la adresa naţiei) cuprind o doză însemnată de retorism. Eroul nu s-a înstrăinat întrutotul de natura lui primordial titanică, deci constructivă, lumea şi poporul mai au o şansă, aceea a renaşterii: "Poporul meu, în tine e puterea-ţi, nălţarea-ţi şi pieirea-ţi..." Singura victimă incontestabilă a jocului de-a blestemul e Eroul însuşi, subiect clasic al sacrificiului. Însingurat de deziluziile existenţei active în lume, înveninat de experienţa demonică, Eroul îşi va transfera singurătatea în moarte: "Te rog, soarte, mă scapă, de alţii nu - de mine./Atît venin în suflet şi-atît amar în gînd..."

Apropiat de Cezar prin tentaţia demonică şi însingurare Eroul eminescian se deosebeşte esenţial de acesta din urmă prin natura sa originar titanică. Cezarul moare trăgînd lumea după sine. Eroul moare lăsînd lumii sansa unei regenerări.

Pustnicul este însinguratul de profesie, ipostaza instituţionalizată a însingurării. Instituţionalizarea presupune, însă, norma, canonul, acestea alcătuind un sistem mai mult sau mai puţin făţiş de constrîngere. Cum constrîngerea este de cele mai multe ori materia primă a abaterii, pustnicii eminescieni (Mureşanu, Povestea magului)excelează în porniri nedemne de statutul lor, cel mai adesea declanşare de Eros. Nostalgia reintegrării este, la pustnicii eminescieni, lipsită de metafizică, ei sînt, pur şi simplu, nişte îndrăgostiţi retraşi pentru o vreme-

La un alt nivel poezia eminesciană cunoaşte figura magului, pustnic cosmic înzestrat cu facultăţi extraordinare, capabil de a facilita abolirea limitelor spaţio-temporale ale universului. Magul din Strigoii îşi foloseşte forţa magică pentru a oferi cuplului o şansă (clandestină) de continuare a Erosului pe tărîmul Thanatosului. Magul resimte prea puţin însingurarea, căci

a fost dăruit cu o "insensibilitate" aproape minerală. Existența lui diluată pare a asculta de alte porunci decît cele terestre și este conectată la pulsul cosmic. Singurătatea lui e stihială.

Înțeleptul are asupra tuturor Celorlalți avantajul - prea puțin profitabil în economia existenței terestre - de a cunoaște, de a ști lumea, nașterea și moartea ei. Singurătatea lui se traduce (în ordinea eternității, nu a destinului) în privilegiu, este o însingurare în cunoaștere. Intre cel "ce-și buclează în oglindă al său păr" și "Ințelept se întinde colosala distanță dintre a ști și a nu ști, pe care n-o poate anula nici măcar uniformizarea "lopată de țărînă". Ințeleptul nu pare a căuta ieșirea din singurătatea printre ceilalți. Căci lui îi este suficientă comuniunea mintală cu Marele Univers; știind nașterea și moartea universului, Ințeleptul se află dincolo de rău și de bine, într-o singurătate supra-etică, nevinovată (față de ceilalți) și nedureroasă (față de sine).

Singurătatea Poetului la masa de scris este ipostaza cea mai puțin dramatică a însingurării sale. Agresiunea Universului se reduce la inconfort (Sărmanul Dionis) ori la neastîmpărul de a transforma experiența în scris (Singurătate), este o însingurare "neplăcută", aproape necesară actului creației. Urmează, în ordinea dramatismului însingurarea într-o generație culturală nedemnă de glorioșii și entuziaștii înaintași. Pluralul persoanei I din Epigonii este perfid. Poetul se amestecă printre epigoni din prea mare dragoste de întemeietori și din dorința de a convinge.

Poetul se dă pe față curînd, în creații de tipul Criticilor mei. Criticii sînt ipostaza extremă, primejdioasă și demnă de compătimire, în același timp, a vrăjmășiei sociale față de Poet. Condiția Poetului se deteriorează în Urît și sărăcie, unde însingurarea derivă din contemplarea retrospectivă a păcatelor celorlalți față de Poet. Urîtul (însingurarea) și sărăcia sînt urmarea eșecului în dragoste și în încercarea de a fermeca prin poezie: "Iubit-am poate cîntul, voit-am a robi/Cu el un suflet dulce, al meu întreg să fie..."

în confruntarea solitară cu ceilalţi. Poetul a avut pînă acum drept atu rodul său suprem, Poezia. Intr-o fază ulterioară, încrederea în puterea poeziei diminuează, subminată de hibridizarea poeziei, de apariţia dihotomiei înţelepciune (=necredinţă, dubito)/cînt: "Lipseşte viaţa acestei vieţi:/Ce-a fost frumos e azi numai părere-/Cînd nu mai crezi, să cînţi mai ai putere?" Şubrezeniei încrederii în poezie i se adaugă, iată, înstrăinarea în înţelepciune sceptică într-un univers al cărui posibil liant e Credinţa: "Să ţiu numai la ceva, oricît ar fi de mic.../Dar nu ţiu la nimica, căci nu mai cred nimic". Acest proces anulează treptat şi fatal inocenţa. Traseul poetic este de la Cînt la Gînd, de la afirmarea comuniunii exuberante cu o lume superficial, dar entuziast explorată, la cunoaşterea lumii în esenţa ei, care este, schopenhauerian, rea.

Ieşirea din singurătatea Poetului pare a-şi găsi resursele, iarăşi, în mit, într-o justiţie a eternităţii care recunoaşte şi cinsteşte geniul: "Numai poetul./Ca păsări ce zboară..."

Dacă Cezarul e vîrful piramidei muritorilor, Zeul e vîrful piramidei Universului. Poemul Demonism, a cărui figură centrală pare a fi Zeul, oferă imaginea cea mai tulburătoare a însingurării eminesciene. Zeul contemplă de departe "...cadavrul/ Cel negru de vechime şi uscat/Al vechiului pămînt care ne naşte". Aici nu mai avem de-a face cu însingurarea unuia de ceilalţi, ci, mult mai grav, cu însingurarea tuturor faţă de un univers indiferent. Distanţa dintre Zeul contemplator şi "viermii pămîntului" se traduce în opoziţia fundamentală: condiţie umană/condiţie divină.

În Demonism, singurătatea Zeului interesează mai puţin, căci ea se desfăşoară în afara ordinii umane. Mult mai semnificativă e singurătatea "vechiului pămînt", agonia lui solitară pe care nepăsarea Universului o face ridicolă[1]. Nostalgia reintegrării manifestată cu un tragism maxim apare aici în termeni precişi, ca şi imposibilitatea realizării ei "In van voim a reintra-n natură/in van voim a scutura din suflet/Dorinţa de mărire şi putere (Cezarul-n.n.)./Dorinţa de a fi ca el în lume: unici.

(ca Titanul din a cărui moarte s-a născut Pămîntul). Tentaţia însingurării orgolioase, precizează în ultimul vers citat,este echivalată cu principiul schopenhauerian al răului "Şi această dorinţă/.../acest e Răul".

În faţa acestui obstacol, nostalgia reintegrării se declară neputincioasă : "În van pămîntul ne inspiră cîteodată/.../ Gîndiri de-o nobilă, naltă răscoală: întoarcerea la fire şi dreptate..." Important este, relativ la cele afirmate în premisă, să notăm că, dincolo de eşecul tentativelor de reintegrare, nostalgia există pînă la capăt, şi că existenţa printre ceilalţi şi în comuniune armonioasă cu Universul este echivalată, final şi tranşant, cu"firea şi dreptatea".

N O T E

1) Condiţia umană este, astfel privită, condiţia însingurării în Univers.

Stud. Christian BOLOG
Abs., Cluj-Napoca

CEZARUL ȘI AHASVERUS

Revendicîndu-se de la creaţia eminesciană şi înscriindu-se în galeria personajelor eliadeşti, Cezarul şi, respectiv, Ahasverus constituie imagini care emblematizează o tulburătoare condiţie a fiinţei aparţinînd, şi la Eminescu, şi la Eliade, unei vîrste a umanităţii îndepărtate de zările proprii originarelor prospeţimi, paradisiacelor armonii ale lumii. Ivite în funcţie de legităţile şi coerenţa interioare ale devenirii viziunilor mitice cărora le aparţin, cele două imagini simbolice oferă posibilitatea de a surprinde profunde analogii între sistemele de gîndire plăsmuindu-şi fiecare propriul univers de creaţie. Similarităţile pe care le avem în vedere vizează structura antonimică a imaginilor în discuţie, contracţiile ce se conjugă în esenţa lor ţinînd de o dialectică a nivelelor realului (transcendent imanent în ultimă analiză) şi de semnificaţiile pentru condiţia umană ale raporturilor antologice stabilite între fiinţă şi ipostazele realului.

Cezarul începe să prindă contururile unui personaj esenţial pentru creaţia eminesciană în momentul în care imaginea divinităţii va cunoaşte, în devenirea lăuntrică a acestei creaţii, noi metamorfoze[1]. Memento mori, Împărat şi proletar instituie, substituind transcendenţei văzute iniţial drept divină gîndire creatoare, seriile sinonimice: pe de o parte divinitate-eternitate-moarte şi, pe de altă,parte, viaţă-timp, precum şi o relaţie aparte între absolut şi fenomenal. "Căci eternă-i numai moartea ce-i viaţă-i trecător"; "... vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi". In ipostaza unui vis al morţii", "vis al eternităţii", fenomenalul dezvăluie o anume continuitate cu absolutul.Vis al transcendentului,ordinea mundană, timpul, istoria apar drept alteritate, un soi de "altceva" al zării transcendentului. Trimiţind, într-o variantă, la aceeaşi serie sinonimică ("Şi eternă-i numai moartea (...)/Ea trăieşte, iar nu lumea./.../Moarte,-odată în vecie se trezeşte fiecare/Şi făptura lui în juru-i vede visele-ţi bizare ..."), Scrisoarea I adaugă seriei o nouă "identitate" a absolutului: nefiinţa care, prin gestul cosmogonic, zămisleşte

viaţa şi timpul ca manifestări, alterităţi ale sale. "Vis al nefiinţei", lumea nu este astfel în opoziţie cu divinitatea, ci o ipostază a ei. Polaritatea se instituie între o realitate (moarte,eternitate,nefiinţă) şi o formă de manifestare a aceleiaşi realităţi (viaţă,timp, "universul cel himeric"). Sensul acestei continuităţi între cele două nivele - transcendent-imanent- e dat însă de caracterul inintelligibil al nefiinţei ("n-a fost lume pricepută, "nici ochi de văzut nu fuse") ale mărei virtuţi creatoare de lumi nu mai constituie apanajul gîndirii divine, transcendenţa proiectîndu-se într-o ipostază a ei înseşi pentru a se înţelege pe sine. "Minte s-o priceapă", "ochi care s-o vază"[58] ţin de gîndirea umană ce manifestă non-gîndirea divină şi prin care aceasta din urmă se poate cunoaşte. "Universul cel himeric" şi divinitatea există prin gîndirea umană, "suflet al lumei: "Fără eu nu esistă timp, nu esistă spaţiu, nu esistă Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec, ochiul e lumea, auzul e cîntecul, eu e Dumnezeu". Lumea există doar în măsura în care fiinţa o gîndeşte, doar în măsura în care gîndirea instituie sensul acesteia. Gnoseologicul devine temei al onticului, sensul instituit de gîndire fiind unul antologic care face ca lumea să fie. Aflîndu-şi sălaş sub fruntea bătrînului dascăl, naşterea lumilor, intrarea lor în existenţă devine o dimensiune demiurgică a gîndirii fiinţei ce se substituie gîndirii creatoare divine. În figura Cezarului, puterii creatoare de lumi a gîndirii i se alătură puterea creatoare în ordinea istoriei."Vezi-l atins de umbra gîndirilor regii!/Vorba-i va să fie o rază-n lume;/ Orele lui sînt izvoare la unii istorici,/Salve-Imperator"[59](Murmură glasul mării). Aparţinînd unei ordini unde istoria este vis al eternităţii, identificîndu-se cu şi înlocuind prin gîndirea creatoare de lumi divinitatea, timpul şi eternitatea se conjugă firesc în fiinţa Cezarului care susţine existenţa universului: "Cînd am pierdut ideea-eternităţii/Eu singur stau s-o reprezint aici"(Monolog dacic). Condiţia tragică a Cezarului de a menţine lumea în existenţă poartă astfel înscrisă în structura sa coincidenţa nivelelor realului. Eminescu regăseşte perspectiva ontologică indiană pentru care Nirvana şi Samsāra sînt identice în Grund-ul lumilor, opoziţia între ele fiind doar aparentă. Spre o asemenea analogie structurală a imagi-

nii Cezarului cu beatitudinea ontologică din inefabilul lumilor, beatitudine la care participă în egală măsură absolutul şi fenomenalul tocmai în virtutea continuităţii existente între ele conduce şi o însemnare a poetului: mors din varianta a doua a poemului Andrei Mureşanu "este identică cu Nirvana şi cu Indiferenţialul". Cezarul transcende astfel nivelele realului, tragicul eminescian fiind în acelaşi timp beatitudine ontologică din care se împărtăşeşte acest Dionis ce-şi asumă deplina rostire a interogaţiei. Tragicul eminescian se întîlneşte, prin figura Cezarului, cu definirea de către Eliade a tragediei: "tragedia se află absolut deasupra oricărei experienţe (...) - pentru că înnuclează în miezul ei cea mai multă realitate din cît ne e dat să cunoaştem. Ea ajunge de-a dreptul ontologie. Se poate spune despre tragedie numai atît: că este".

Structura paradoxală a imaginii lui Ahasverus, personaj simbolic al unui ultim text eliadesc (Dayan) are drept premise cîteva idei-nucleu ale gîndirii lui Mircea Eliade: dialectica şi misterul camuflării sacrului în profan, dialectica hierofaniei, obsesia conjuncţiei Timpului şi a Eternităţii, teme care converg înspre căutarea posibilităţilor de mîntuire ale fiinţei. Valoarea emblematică a lui Ahasverus se constituie ca urmare a acestor căutări ale fiinţei de a se salva reintegrînd, în ultimă analiză, Totalitatea. Aceste eforturi sînt solidare la Mircea Eliade cu ontologia intricată în dialectica sacrului, ontologie care regăseşte, structural, pe cea indiană tradiţională. Opoziţia sacru-profan este una între o realitate şi forma de manifestare a aceşteia, tocmai în virtutea misterului camuflării: "prin simplul fapt de a se arăta, sacrul se ascunde"; incognoscibilitatea în profan definindu-l pe acesta din urmă ipostază, formă de manifestare a sacrului. Paradoxul hierofaniei - un obiect, un gest, o fiinţă transcend lumea, devin sacre, continuînd să fie însă în continuare ceea ce au fost şi pînă atunci, fragmente ale realităţii empirice - mărturiseşte în cel mai înalt grad pentru această continuitate a nivelelor realului şi oferă structura antinomică identică sieşi a Totalităţii rîvnite de personajele eliadeşti, aproximate cu precădere de conjunctura Timp-Eternitate. Ştefan Viziru, protagonistul Noptii de Sânziene - roman con-

tral al devenirii viziunii mitice a lui Eliade - caută Eternitatea. Această Eternitate nu presupune evaziuni, ci transcenderea Timpului în intensitatea însăşi a evenimentului istoric. Condiţia paradoxală la care rîvneşte fiinţa, aproximată simbolic de existenţa sfîntului, o existenţă "plenară, rotundă", fără hiatusuri între Timp şi Eternitate - el trăieşte "în Timp şi totodată în afara Timpului" - vizează nu un eden an-istoric. Salvarea necesită alăturarea tărîmului paradisiac "terorii istoriei". Noaptea de Sînziene este, totodată, romanul ce stabileşte serii sinonimice fundamentale pentru imaginarul eliadesc: Eternitate-Moarte-Destin-Sincronie-arhetipal şi Timp-Viaţă - "istorie individuală" - diacronie - repetabil, termenii celei de-a doua serii constituind, fiecare, forma de manifestare, ipostaza termenului opus din prima serie. Prin transcenderea polarităţii Eternitate-Timp, care este şi o transcendere a perechii Destin - "istorie individuală", nu numai că este valorizată existenţă în Timp,dar se oferă soluţia soteriologică a comprehensiunii sensului Destinului, sens ontologic conferind substanţă existenţei. A accede la sensul Destinului în forma "istoriei individuale" înseamnă pentru fiinţa universului eliadesc, totalizarea nivelelor realului, regăsirea consubstanţialităţii sale cu Grund-ul lumilor unde transcendent şi imanent coincid. Conjugînd Destin şi "istorie individuală", sincronie şi diacronie (diacronia "istoriei individuale"), arhetipal şi irepetabil, fiinţa descoperă că, în esenţa ei, coincide cu sacrul: Dacă, din perspectiva ontologiei arhaice, prezidate de arhetipul veşnicei reîntoarceri, obiectele, gesturile primesc sens numai în măsura în care este repetat un gest al Fiinţei Supreme (Zeu, Fiinţă Primordială, Erou Civilizator), reluare prin care obiectele şi gesturile devin reale, înseamnă că o existenţă ce dezvăluie un sens participă la transcendenţă, repetă gesturile unei Fiinţe transcendente, singurele care e validează ontologic. Ceea ce repetă Ştefan Viziru este sincrona ordine prestabilită (Destinul), cu precizarea esenţială că această preexistenţă este una a gesturilor primordiale în pura lor virtualitate şi nu cea dintîi manifestare a lor; manifestarea lor o reprezintă însăşi "istoria individuală" a fiinţei, irepetabilă, unică. Cu toate acestea, eroul Nopţii repetă ges-

turi primordiale: căci, în măsura în care viaţa sa este purtătoare de sens, prin actul actualizării acelor pure virtualităţi, fiinţa repetă modelul exemplar în acelaşi timp cu manifestarea originară a ceea ce ar trebui să se constituie într-o paradigmă mitică; existenţa purtătoare de sens repetă exemplarul odată cu crearea lui, fiinţa se modelează în funcţie de Fiinţa Supremă care este, camuflat, ea însăşi. Această coincidenţă a fiinţei cu sacrul e mărturisită, explicit, în Nouăsprezece trandafiri, unde transcenderea polarităţii Destin (sincronie) - "istorie individuală" (diacronie) ia forma perechii sincronie-diacronie, diacronia vizînd acum istoria unui întreg ciclu: "Libertatea absolută" - cea care aproximează aici reintegrarea - "ne este dată - spune Ieronim Thanasein însăşi structura condiţiei noastre, de fiinţe libere deşi incarnate".

Sinonimia cu sacrul, Eternitatea este în egală măsură înscrisă în structura fiinţei, ea coincide cu Eternitatea. Fiinţă coincizînd cu Eternitatea, reprezentarea "ideii Eternităţii" pe pămînt este, în Dayan, Ahasverus. Eliade modifică imaginea unui Ahasverus legat de creştinism: el vine, după cum însuşi o mărturiseşte, dintr-o zare cu mult anterioară lui Christ, conjugînd, alături de sincronie-diacronie a istoriei unui ciclu, arhetipalul şi irepetabilul, căci zarea mitică precedîndu-l pe Christ e una a ciclurilor infinit repetabile, pe cînd ciclul proiectat de cea de-a doua sosire a sa este unul singur, existînd o dată pentru totdeauna. Ahasverus reia astfel o sugestie întrevăzută încă în Nouăsprezece trandafiri, unde fiinţa găsea similitudini între destinul lui Orfeu şi cel al lui Christ. Numai că, odată cu Dayan, fiinţa care, căutînd să se salveze, îşi descoperă coincidenţa cu sacrul, este investită cu o altă condiţie. Dacă în Nouăsprezece trandafiri se mai căuta soteriologia la nivelul individului, oferind totodată deschiderea înspre gîndirea magică a poetului ca modalitate salvatoare comparabilă cu preceptele creştine (un avatar al mesianismului poetic), fiinţa, în virtutea structurii sale transcendente, este chemată să salveze (să menţină) fiinţa lumii. Este ipostaza fiinţei pe care o emblematizează Ahasverus, în care Eliade va dezvălui tulburătoare intenţii ale gîndirii eminesciene. Evreul Rătăcitor cu care se întîlneşte Dayan nu este

numai armonizare a Eternității cu Timpul, ipostază a Eternității camuflate în Timp, dar și orizont de gîndire unde se întîlnesc geniul matematic - nu în varianta unor formule ale relativității Timpului, ci în aceea a accederii efective la alte dimensiuni temporale - și fascinația mitului (poezie, mistică). Ahasverus este, văzut de Dayan, o <u>anima mundi</u> care poate fi oricare dintre noi. Concentrat asupra unei formule care să integreze sistemul spațiu-timp și sistemul materie-energie, Dayan înțelege, inițiat de Ahasverus în misterele ultime ale poeziei, misterul tăcerilor lui Einstein și Heisenberg. Nuvela lui Eliade se construiește într-o perspectivă ambiguă se trimite prin sensurile ei, la Eminescu. Coincidența ființei cu sacrul poate fi benefică în măsura în care ține de accesul la sens, la o semnificație ontologică, și reclamă, după cum am văzut, coexistența Paradis - "teroarea istoriei", paradisiaca sincronie, Destinul cosmic manifestîndu-se în diacronia istoriei ce-și are astfel camuflate sensurile. A găsi această formulă înseamnă, în tăcerea celor doi savanți, că omul se poate substitui divinității, substituire ce ar avea drept urmare un cataclism apocaliptic. O asemenea identificare a ființei cu sacrul este malefică pentru că Destinul cosmic nu s-ar putea împlini astfel, momentul sfîrșitului unui ciclu avîndu-și finalitatea și momentul într-o legitate a realului, o legitate semnificativă ce s-ar vedea altfel anulată și moartea ar deveni una lipsită de sens. La celălalt pol, identitatea purtătoare de sens a ființei cu sacrul investește ființa cu rolul menținerii și susținerii existenței. Pătrunzînd esența poeziei, conjugînd astfel limbajul matematicii cu cel poetic - și nu întîmplător Dayan neliniștește prin posibilitatea nebuniei, "ca Eminescu" - Dayan înțelege că există camuflată printre noi, cineva care poate salva existența umană. Avînd în Ahasverus modelul exemplar: coincidența Eternitate-Timp, gîndire matematică-gîndire poetică, salvatorul tăinuit chiar dacă e irecognoscibil pentru sine însuși, menține lumea în ființă.

Aceeași menire ce decurge din "condiția glorioasă" a ființei vizează și destinul post-istoric al umanității. Cataclismul posibil din <u>Dayan</u> necesită pregătirea unei echipe de matematicieni și poeți care să păstreze memoria culturală a omenirii,

În orice chip s-ar încheia ciclul, ființa umană e chemată să joace, în zorii noii creații, rolul Ființelor Mitice oferind modelele exemplare pentru ca gesturile de atunci să primească sens și să fie reale. E ipostaza radicală a ființei eliadești, așa cum apare în <u>La umbra unui crin</u>... Asumîndu-și, prin structură, statutul Ființelor Mitice, ființa face ca lumea să fie. Inainte de aceasta însă, ea se îmbarcă în Noua Arcă a lui Noe.

Stud. Diana LUCA
Anul I, Bucureşti

STRUCTURA INTERIOARĂ A PEISAJULUI
EMINESCIAN. CÎTEVA PARADIGME

1. Lucrarea de faţă îşi propune să prezinte analogiile dintre cele trei nivele de construcţie ale poeziei eminesciene de "peisaj" - termenul de "peisaj" fiind folosit în accepţiunea restrictivă de "sintagmă descriptivă". După trecerea în revistă a mai multor tipuri de construcţie sintagmatică (pornind de la asertiunile lui Christian Metz (8)), folosind drept material poezia "Crăiasa din poveşti" vom încerca să explicăm mecanismul de construcţie a "sintagmei descriptive" la nivelul lingvistic - cu referire la o componentă pragmatică şi la una semantică - şi apoi la nivelul semiotic[1]; în sfîrşit, ne vom opri asupra modelului paradigmatic obţinut, încercînd stabilirea relaţiilor posibile dintre diferiţii constituenţi paradigmatici; aceştia vor forma un lanţ ternar, structura poemului, descompusă pe cele două direcţii menţionate, reflectînd o structurare interioară a poetului.

2. Delimitarea unui număr restrîns de secvenţe în cadrul poeziei eminesciene de natură pe baza unei semiologii a cinematografului ar putea să pară o încercare fără prea mari sorţi de izbîndă; dar, spre deosebire de desfăşurarea narativă sau discursivă, aceste secvenţe relevă o specificare greu de conceput fără selecţia atentă a ochiului cinematografic. Vom propune deci, sub numele de sintagme, o serie de virtualităţi de concepere a tabloului de natură.

2.1. Vom aplica, în primul rînd, termenul de "scenă" acelei secvenţe descriptive particulare pentru o desfăşurare lineară de obiecte într-un cadru natural. In termenii unei semantici textuale, această descriere ar semnifica prin propria linearitate, deci, printr-o aglomerare de obiecte naturale sau "naturate" legate, într-un metalimbaj al decodificării, prin predicaţii de existenţă. Din diverse perspective putem menţiona aici critice peisaj - în sensul de "scape" (imagine a ceva) -, iar la un nivel discursiv particularizator, începutul poeziei "Mirandoniz"[2]

2.2. A doua conceptualizare pe care o putem oferi privește "natura umanizată", în cele două desfășurări specifice, portretul și "natura naturata". Trăsătura distinctivă în raport cu scena, definită anterior, este ±animat . Actualizarea, la un nivel metalingvistic al decodării, se face prin același tip de predicații de existență.

2.3. În sfîrșit, am ajuns la sintagma descriptivă însăși, care se diferențiază de tipul prezentat la 2.2. prin posibilitatea actualizării în plan dinamic. Într-o teorie sintagmatică a filmului narativ, Metz definește: "...serii de coexistențe spațiale între faptele prezentate. Aceasta nu implică delec aplicarea sintagmei descriptive numai la obiecte sau persoane imobile. Sintagma descriptivă poate să se refere și la acțiuni al căror singur tip de raporturi inteligibile este paralelismul spațial..." (8). Marcarea ±animat este actualizată, trece din virtualitatea statică într-una dinamică, în timp ce creatorul surprinde static un moment dintr-o desfășurare activă, o imagine dintr-o succesiune de mișcări necesare ale unei singure acțiuni (un punct dintr-o linie de evoluție, privit în raport cu tot ce îl precede și îl urmează). În metalimbaj, traducătorul-receptor va utiliza predicații de acțiune. În acest punct vom încerca să identificăm posibilele paradigme ale unei teorii a peisajului eminescian.

2.4. Pentru a face trecerea între descriptiv și narativ există sintagma dublu animată, sau "sintagma alternantă" (8),în care succesiunea înlocuiește simultaneitatea. Este rădăcina narativului[3].

3. Actualizarea sintagmei descriptive de către receptor se realizează și la nivelul emițătorului, premiză demonstrabilă într-un cîmp al sintaticii textuale. În acest scop vom aplica poeziei "Crăiasa din povesti" modelele de microstructură propuse de Michel Colin, Claude Bremond și Jean-Blaise Grise[4].

3.1. Claude Bremond definește (1:51) elementele tipice ale unei secvențe procesuale, identificată de noi cu sintagma descriptivă: "Secvența elementară care reproduce acest proces, se va articula tipic în trei momente principale (...): - o situație care deschide posibilitatea unui comportament sau a unui eveniment (...); - trecerea la acțiune a virtualității (de pildă, com-

portamentul care răspunde incitării conţinute în situaţia de deschidere - finalizarea acestei acţiuni care închide procesul".

În poezia lui Eminescu se cuprind cele trei momente tip, fiecare din ele conţinînd in nuce microstructura identificată de Colin (5:3): "...Voi propune să considerăm simbolul iniţial Ms (microstructura). Acest simbol poate fi rescris prin L (locativ) şi Pr (proces). Altminteri spus, voi avansa ipoteza că o microstructură poate fi categorizată locativ şi exprimă un proces". Microstructura primului moment - corespunzător primelor două strofe - va marca o procesualitate redată prin predicaţii +dinamic, în alcătuirea unui cadru static; paradigma procesuală P_1 va conţine predicaţii ca a naşte, a scoate, a se aduna, a se anina, a rumpe, iar cea locativă L_1 determinările locative peste ape, pe cîmpie, în şezătoare, în haina nopţii.

Al doilea moment al secvenţei se diferenţiază net de primul; are loc "actualizarea" "virtualităţii" pe care o menţiona Bremond: tabloul static, construit prin elemente marcate +dinamic, se transformă, într-o proiectare statico-dinamică mai puţin determinată, în întrepătrunderi în care verificarea modelului propus se face mai greu; găsim aici predicaţii de tipul au urzit, se uită, aruncă, aleargă (P_2), împreună cu elementele paradigmei locative (L_2) lîngă lac, într-o parte, peste unda fermecată, în cercuri, în faţă, diferită şi ea vizibil de L_1. Există în plus un număr de elemente paradigmatice, care, depăşind microstructura, se încadrează în modelele superioare ale sintagmaticii narative. Apar astfel predicaţii specifice pasive ori perfectate de tipul +static, precum Stă plecată, ruptă, e vrăjită precum şi ipoteticele ca să iasă ca să vadă (infra, pag.6).

Coexistenţei static-dinamic îi urmează o desfăşurare paradigmatică analogă celei dintîi, prin dinamic obţinîndu-se din nou staticul. Paradigmele ultimei strofe sînt mai sărace, dar nu se aseamănă cu celelalte două tipuri; astfel P_3 conţine lucesc şi s-adună (marcate +dinamic) într-o construire statică) şi locativele în lună, în ochii ei albaştri (L_3), mai puţin concrete decît elementele din P_1/L_1.

Într-o sintetizare a paradigmelor de tip P (lăsîndu-le deoparte pe cele de tip L, subordonate lor), vom identifica o structură paradigmatică ternară într-un ciclu marcat şi prin lanţul static (prin dinamic) - dinamic+static - static (prin dinamic).

4. Todorov (11:14), citîndu-l pe Richardson, stabileşte relaţia de identificare între semnificant şi metasemnificat, numind-o "punere în echivalenţă"; vom încerca, deci, să stabilim echivalenţe semantice ale relaţiilor paradigmatice obţinute anterior(sintactic).

4.1. La nivelul fiecărei structuri (moment) se pot delimita triple paradigme semantice: "In interiorul (fiecărei) opoziţii maximale, este loc şi pentru o calificare nuanţată (...), introducerea termenului neutru face mai subtil cîmpul predicării. Termenul neutru poate fi interpretat fie drept o calificare medie sau moderată, fie drept o absenţă a calificării". (4:97). Astfel, dintr-o perspectivă semantică textuală, se poate vorbi de perechi de elemente marcate +static +dinamic , legătura în arhitectonica poeziei fiind realizată prin termeni care scapă acestei opoziţii formale.

4.2. La nivelul primei microstructuri a sintagmei descriptive (primele două strofe), identificăm opoziţiile neguri-albe, strălucite, argintie cît şi neguri-ape într-o linearitate marcată de feminitate: "Lanţul simbolic Natură - Noapte - Feminitate se prelungeşte prin anexarea simbolismului acvatic. Ca şi feminitatea, apa e substanţa fertilităţii. Ca noapte e o emblemă a virtualului. Ca şi natura ea pare trupul însuşi al devenirii" (10:29); în felul acesta obţinem un tablou marcat de coincidentia opositorum, sub semnul naturii. În plus, sugerînd şi o relaţie între naştere şi apă la nivelul semanticii limbajului[5], Jung, în Métamorphoses et symboles de la libido (apud 6:208) ne spune: "In sfîrşit, mai e nevoie să amintim că în numeroase mitologii naşterea e parcă instaurată în elementul acvatic? Lîngă un rîu se naşte Mithra, într-un rîu renaşte Moise, în Iordan renaşte Hristos...". Structura poziţională a paradigmei se verifică în continuare: luna scoate negurile pentru a le întinde pe cîmpie (de remarcat şi posibilele

perechi lună-cîmpie, neguri-lună, apă-cîmpie[6]), florile s-adun
în şezătoare, gata să rupă tortul de păianjen, aninînd în haina
nopţii "boabe mari de piatră scumpă". Relaţia apă - "acest prim
născut din fuziunea aeriană, (care) se arată, cu o atotputerni-
cie cerească, element al dragostei şi uniunii" (3:I,221-232) -
noapte - "care ne trimite întotdeauna spre un fel de feminitate
substanţială" (6:275) - (acestea fiind omniprezente în regimul
nocturn al imaginii sintetizat de Durand) - se transformă prin
simbolica nestematelor, sub semnul feminităţii: "... pămîntul e
mama pietrelor preţioase, sînul în care din cristal se naşte di-
amantul" (6:285). Coloristica feerică permite stabilirea unei
alte relaţii: "...arhetipul culorii apare în strînsă relaţie cu
tehnologia ţesutului" (6:276). Relaţia este verificabilă şi în
implicaţiile semantice ale predicaţiilor au urzit, de păianjen
tort să rupă, trimiţînd la vălul Mayei, Kaukanes "simbol al vege-
taţiei şi al naturii" (6:276).

4.3. Corespunzător lui P_2 (marcată +dinamic +static,
se identifică şi aici (strofele 3-6) o nouă paradigmă duală, mij-
locită prin semnul neutralităţii, al vidului - în accepţia pe ca-
re filosofia chineză o dă acestui termen: cum spune François Chen
(2:70), citîndu-l pe pictorul şi teoreticianul Zhang Yuan: "Cînd
desenezi o cascadă (=scriere de text), e bine ca liniile să fie
întrerupte (deci vidul este necesar), nu însă şi Suflul!" Perechil
de contrarii se reduc la umbră fină, bulgări de lumină, lac - mis-
cări de valuri şi dîndu-şi trestia-ntr-o parte - stă copila lin
plecată, elementul neutru, vidul - "punctul nodal în care se în-
tîlneşte lipsa şi plenitudinea (2:45)" - devine esenţial. El per-
mite opoziţiile semantice, făcînd posibilă încifrarea magică, ex-
plicit prezentă la nivelul semantic şi la nivel sintactic (ipo-
teticele finale ca să iasă, ca să vadă implicînd un scop definit
pentru atingerea căruia avem nevoie de simbolica inoţiatică a cu-
vîntului). Semantica termenilor e legată şi cu ideea de feminita-
te - copila, femeie virtuală, misterioasă, iniţiatoare -; valoa-
rea iniţiatică a cuvîntului este scoasă în evidenţă şi prin figu-
ra repetiţiei, într-o construcţie de intensificare: "Căci vrăjit
de mult e lacul/De-un/cuvînt ..." şi "Căci vrăjiţi sînt trandafi-
rii/De-un cuvînt..."; aceaşi valoare iniţiatică o au termeni ca

vrăjit și fermecat. O corespondență mai subtilă se stabilește între apa care aleargă-n cercuri, sfînta Miercuri/Vineri, chip și trandafirii roșii. Zîna (sfîntă) "la lumina lunii devine spirit al apei și al vegetației" (3:II,3o3-3o6); trandafirul, vegetal, reprezintă "primul grad de inițiere în mistere", este "simbol al dragostei pure, al harului de dragoste" (3:IV, 112-118) și al renașterii mistice: "Trandafiri au ieșit din sîngele lui Adonis cînd acest tînăr zeu agoniza" (3:IV,116). Se clarifică astfel imaginea chipului, simbol masculin în regenerare, sugerînd evoluția viului spre lumină, începînd cu tenebrele; trandafirul aruncat în apă provoacă renașterea, într-o comuniune simbolică, producînd cercuri, legătură necesară între trandafirul cosmic Trapasarundari (aproape de simbolica roții în mitologia indiană), de culoare roșie - culoare sugerînd "nocturnul, centripetul, secretul, misterul vital ascuns în tenebre și în oceanele primordiale" (3:IV,126-13o) și apa, sursă a vieții și centru de regenerescență.

4.4. În fine, putem delimita o paradigmă și pentru ultima strofă, în care vidul, element necesar, nu mai e însă nucleu de paradigmă; pe lîngă opozițiile semantice se uită-lucesc în lună, există și un element specific, sentința finală, "Toate basmele s-adună", marcîndu-se finalizarea inițierii în încheierea de ciclu.

4.5. Recapitulînd, am obținut trei paradigme semantice (S_1, S_2, S_3), corespunzătoare în planul desfășurării secvenței lui P_1,P_2,P_3. Prima dintre ele marchează începerea unui parcurs, opozițiile semantice sînt directe, elementul neutru tinde către zero; în S_2 neutrul - vidul - devine, din element necesar al opoziției, element nucleu al paradigmei; prin vid se face trecerea dintr-un plan natural (S_1) într-unul spiritual, simbolic, inițiatic, asociat în continuare unuia natural; paradigma S_3 marcată +spiritual , încheie parcursul, neutrul este necesar, dar nu esențial. Relațiile dintre lanțurile paradigmatice P - (+static prin dinamic) - +static +dinamic -(+static prin dinamic) - și S - +natural - +natural +spiritual - +spiritual - va deveni mai evidentă după descifrarea semiotică a textului.

5. Mariana Neţ (9:78) sugerează trei tipuri de structuratori principali care acţionează pe parcursul de generare a textului poetic, unul lingvistic, unul semantic şi unul prozedic[7]. Lăsînd deoparte structuratorul prozedic pe care nu ne propunem să-l luăm în considerare aici, şi pe cel lingvistic (descompus deja în paradigme de tip P şi S), ne vom opri asupra unui lanţ paradigmatic interior I, imanent creatorului, aşa cum P/S sînt imanente operei.

Pentru a demonstra legătura dintre nivelurile I şi P/S ale creaţiei, vom începe prin a apropia două enunţări ale aceleiaşi idei venite din perspective culturale diferite: în actul creaţiei se înfăptuieşte un drum necesar între creator şi obiectul creaţiei, autorul fiind mereu egal cu sine în diversele etape ale acestui parcurs: Lao-zi, cap.XXV: "Necuprinsă, Calea e o curgere; în curgere fiind, se îndepărtează; din departe în departe, într-un tîrziu, înfăptuieşte Întoarcerea". Mişcarea de îndepărtare în spaţiu este, de fapt, o mişcare circulară care revine şi, prin răsturnarea perspectivei şi a privirii, sfîrşeşte prin a transforma relaţia subiect-obiect. (Subiectul proiectîndu-se treptat în afară, iar afară devenind peisajul interior al subiectului)" (2:89) şi "(intenţionalitatea creatorului)... o interpretăm ca o "năzuinţă către lume", ca o relaţie orientată, tranzitivă, graţie căreia subiectul construieşte lumea în calitate de obiect, construindu-se şi pe sine". (7:3) Relaţia dintre I şi PS, dintre poet şi poem, este, deci, biunivocă.

5.2. Parafrazîndu-l pe Ortega y Gasset[8], am putea spune că "poetul este o sumă de acte posibile". Această virtualitate presupune însă existenţa fondului iniţiatic specific creatorului: "Ca să poţi picta un bambus, trebuie ca el să fi crescut în tine" ne spune teoreticianul chinez So-Dongpo (3:62). Actualizarea fondului semiotic se face însă într-un mod specific, urmînd o dezvoltare predeterminată; Valéry (1â:I,1290) scria: "Poetul, fără să o ştie, se mişcă într-un ordin de relaţii şi transformări posibile, din care nu percepe şi nu urmăreşte decît efectele particulare care au importanţă într-o anume stare a operaţiei sale interioare".

5.3. "Rostirea poetică", precedată de acest fond inițiatic, este o linearitate, un drum de distanțare a poetului de sine însuși, într-o primă paradigmă <u>+dinamic</u> I_1, căreia îi corespunde P_1 (static obținut prin dinamic) și S_1 (natural obținut ca urmare a unui drum spiritual . Parcursul poetic va continua, fiecare etapă existînd în sine și antrenîndu-le pe următoarele.

5.4. Paradigma I_2 se definește în momentul apariției inițierii (într-un punct de detașare maximă a obiectului de subiect). In acest loc poetul este înăuntrul și în afara operei, parcurgînd prin creație drumul investirii sale interioare. Acesta este vidul: "Prin vid (...) Omul sfînt redobîndește virtutea xx cerului" (3:17). Corespondențele I_2-S_2-P_2 sînt, credem, evidente.

5.5. Incheierea prezentării și reperformării afective, prin poem, a inițierii se face prin ieșirea din vid și reîntoarcerea către sine; în acest sens, sentința "Toate basmele s-adună"[9] marchează atingerea capătului care coincide cu începutul. Cum spune Lao-zi (3:48): "(Calea) ... curgînd mereu tot mai departe, din departe în departe dă în Intoarcere"; sau un alt filozof chinez, Zhuang-Zi: "Stăpînitorul și Sfîntul (inițiații) sînt în repaos. Mereu (deci +static). Repaosul duce la vid, vidul înseamnă plinătatea și Plinătatea Întregul (=întoarcerea)". Lanțul paradigmatic este încheiat.

6. Lipsa spațiului nu ne permite dezvoltarea practică a legăturilor paradigmatice obținute; ele se verifică însă și în poeziile <u>Lacul</u> și <u>Dorința</u> cu argumente esențial lingvistice. In poeziile de maturitate, <u>Si dacă</u> și <u>Somnoroase păsărele</u>, relația dintre I/P/S ia forma unor cercuri paradigmatice, întregul parcurs din <u>Crăiasa din poveste</u> realizîndu-se în orice strofă din <u>Si dacă</u>, de exemplu, considerată individual. Nivelul maxim este atins în <u>Peste vîrfuri</u>; încheierea parcursului nu mai este necesară, nu există decît o spirală ascendentă, în care drumul coexistă cu întoarcerea. Astfel s-ar putea demonstra evoluția, și la acest nivel interior, a poeziei eminesciene

<u>N O T E</u>

1."Textual surfaces structures are linguistic in nature, while deep structures are semiotic" (Cesare Segre).

2."Miradeniz avea palat de stînci/Drept straşină era un codru vechi/Şi colonadele erau de munţi în şir..."

3.Putem cita aici poezii ca Scrisoarea III-a, "Strigoii" etc.

4."Consider că orice discurs construieşte un fel de microunivers, pe care îl numesc schematizare" (Schématisation, représentation et images, în Stratégies discoursives, Lyon, 1977).

5.Jung sublinia legăturile dintre suth-"suc,fruct,naştere"(iranic) şi sutus-"naştere", provenite din rădăcina indoeuropeană sû-"a uda".

6."Apele preced orice creaţie, pămîntul ("cîmpia) numai forme vii" (Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions).

7."Rolul celui dintîi este de a masca structura semiotică (care este de factură culturală); scopul celui de-al doilea este "de a transforma reprezentarea de adîncime a textului" pe plan lingvistic".

8.Jose Ortega y Gasset, Meditaţii despre Don Quijote, Univers, 1973.

9.Se mai pot da exemple, în acest sens, ca "Totu-i vis şi armonie/ Noapte bună"(Somnoroase păsărele), ori "E ca de tine să-mi aduc/ Aminte-ntotdeauna"(Şi dacă)

B I B L I O G R A F I E

Claude Bremond, Logica povestirii, Univers, 1983

François Cheng, Vid şi plin, Meridiane, 1983

Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, Dictionnaire de symboles,1974

J.Cohen, Théorie de la figure, în Sémantique de la poésie,1979

Michel Colin, La sémiologie du cinéma comme théorie explicative;

C.Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, Univers,1977

A.J.Greimas, J.Courtés, Six articles d'un dictionnaire sémiotique, Universita di Urbino, 1977

C.Metz, La grande syntagmatique du film narratif, Communications, nr.8, L'Analyse structurale du recit

M.Neţ, Note cu privire la generarea textului, SCL, an 33, nr.1, 1982

Andrei Pleşu, Pitoresc şi melancolie, Univers, 1980

T.Todorov, Les catégories du recit littéraire, Communications,8

Paul Valéry, Questions de poésie, Pléiade

Stud. Iulia MURARIU
Anul II, Iaşi

MOTIVUL OGLINZII ÎN LIRICA LUI EMINESCU

Aspiraţia permanentă a omului romantic, un inadaptat prin esenţa sa, este de a căuta armonia începutului de existenţă, de a trăi o mare experienţă în Absolut, o experienţă care să-l apropie de misterele vieţii şi ale universului. O posibilitate de abstragere din realitatea comună şi un mod de a-şi realiza permanenta lui aspiraţie este visul. Visul conceput ca expresie a unei conştiinţe superioare, şi nu ca un simplu vis-nocturn sau vis-ideal. Vis al somniei sau vis treaz, vis proiectat spre spaţii astrale sau îngemănat cu interioritatea, visul romantic presupune regăsirea Sinelui a unei posibile existente ratate la începutul firii. De cele mai multe ori, la Eminescu, visul e asociat cu oglinda: se realizează prin oglindă, cu oglinda sau chiar apare în oglindă. Cînd nu e vorba doar de o simplă oglindire, adică de răsfrîngerea directă a diverselor elemente în cristalul de ogmindă, oglinda e obsesia visului. Din această perspectivă, motivul oglinzii ar putea fi inclus, credem noi, în marea temă romantică a visului. In creaţia eminesciană, lirică sau epică, motivul oglinzii îşi subsumează numeroase variante: apele (în calitate de oglinzi celeste), ochii, umbra, icoana, peretele.

Pentru Eminescu, oglinda e o minune cristalină, o monada care apropie pînă la confundare iluzia de real, visul de concret. Oglindă - magică sau oglindă - iluzie, oglindă-celestă sau oglindă a sufletului, oglinda din lirica eminesciană face parte din chiar taina lumii. Dar "oglinzile eminesciene par menite nu atît să restituie imaginea lumii fenomenale, cît să capteze imaginea lumii în Idee. Ele au în felul acesta valoarea de <u>oglinzi magice</u>, în care este revelată nu aparenţa, ci natura ultimă, esenţa încifrată în formele accesibile privirii. Expresia cea mai clară a motivului - remarca Ioana Em.Petrescu - o oferă oglinda de aur a magului egiptean din <u>Memento mori</u>, în care universul îşi dezvăluie centrul şi principiul ordinii cosmice"[1]. Oglindă magică, oglinda de aur (care apare şi în <u>Egipetul</u>, episod din <u>Memento mori</u>) a magului egiptean nu redă o simplă imagine, deci nu e o răsfrîngere sau o reflecţie nemijlocită a înal-

tului. Ea revelă esenţa, cheia lumii nomenale. Oglinda de aur conţine "în Idee" imaginea unui întreg univers, e o imago mundi: ea se identifică cu Spiritul divin. Dar, machetă a existenţei eterne sau a eternului existent, oglinda de aur nu reprezintă altceva decît capacitatea minţii omeneşti de a mînui şi stăpîni propriile proiecţii: "Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur,/Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun/ El în mic priveşte acolo căile lor tăinuite" (s.n). Prin tradiţie însă, revelaţiile prin oglindă nu se produc decît pentru oamenii puri, oglinda însăşi îndeplinind rolul de purificator. Doar magul din "zidirea cea antică" "au aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun". Răul din esenţa oglinzii magice n-a fost găsit de către mag: acesta "a cetit semnul întors "spre rău "al unei ginţi efeminate..."

Alteori oglinda apare ca atracţie şi plăsmuire, apare ca o oglindă-miraj a visului din moarte sau spre moarte: "La miezul nopţii vezi pustia plană/Născînd de suptu-i mîndră caravană/ De morţi în văluri lungi şi, trează,/Mergînd încet spre-un vis: Fata morgana (Rime alegorice). Ţinta spre care merg-cei morţi e o himeră de coşmar. Coşmarul morţii este însă viaţa, căci viaţa celor vii "un vis al morţii este". In viaţă omul are umbră-oglindă a existenţei sale, prin moarte el devine numai umbră: "... o umbră sunt din basme/Si o fantasmă sunt între fantasme".

Oglindă-miraj e şi adîncul mării: "Fundul mării, fundul mării/Mă-atrage în adînc" (În fereastra despre mare). Oglindă-magică dar şi oglindă-miraj este [illegible] oglinda prin care Luceafărul comunică cu fata de împărat: "Si din oglindă luminiş/Pe trupu-i se revarsă/Pe ochii mari bătînd închişi/Pe faţa ei întoarsă" (Luceafărul). Aici oglinda devine o treaptă între două lumi incompatibile, o apropiere a departelui, a eternului de trecător, de obişnuit. O virtuală coborîre (sau alunecare) a Luceafărului din înalt în teluric nu e posibilă decît numai prin oglindă: "El tremură-n oglindă,/Căci o urmă adînc în vis/De suflet să se prindă". Oglinda din care se revarsă Luceafărul e un miraj, o atracţie atît pentru el, cît şi pentru "prea frumoasa fată" Prin oglindă Luceafărul încearcă să se apropie şi să pătrundă în viaţa fetei şi tot prin oglindă fata îl simte ca o

prezență şi încearcă să şi-l apropie. E o "întîlnire" prin lumea imaginilor.

Pe o altă treaptă a visului, apropiat mai mult de realitate, oglinda își pierde sacralitatea, își pierde rolul de speculum sine macula (oglindă fără pată). Pierzîndu-și esența de monadă a două lumi opuse, ea rămîne doar o revelație a verosimilului din vis: "Si-n oglind-ale ei buze vede vinete și supte..." (Călin file din poveste).

Alteori însă, chiar un astru - Luna - îndeplinește jocul unei oglinzi: "Nu credeți cum că luna-i lună. Este/Fereastra cărei ziua-i zicem soare"(Demonism). Oglindă concavă, "luna e cea mai pură și mai perfectă dintre oglinzi"[2]. Chiar soarele e o oglindă. După Plutarh, Soarele e cel ce reflectă imaginea Dumnezeului invizibil. Luna este, așadar, imaginea unei imagini, De aceea ea apare "argintie, ca un palid dulce soare" (Memento mori)

Alături de apa mării sau a lacului, luna îi este icoană iubitei, adică îi este oglindă. Luna, în calitate de oglindă concavă, intensifică lumina primită. In felul acesta femeia iubită e plasată undeva în înalt, dar nu la înălțimea lunii: "lumea senină,/Luna cea plină/Și marea lină/Icoană-i sunt" (Prin nopți tăcute). Îndepărtat de femeia iubită, eul poetului se vrea înzestrat cu atributele astrului, tocmai spre a fi mai aproape, paradoxal, de cea plecată: "Luna în zădar/Bate în ferești..." "Cum nu sunt ca ea,/Ca să mă strecor,/Drept oglinda ta/Să cobor" (Ochiul tău iubit). Prin acceptarea drumului mitic al transformării omului în oglindă, eul eminescian intră în mit. Pentru a avea loc metamorfoza om-oglindă, drumul trebuie să treacă prin ipostaza astru (lună). Luna este cea care oficiază coborîrea oglinzii sau "devine" ea însăși oglindă în fața femeii adorate. Uneori, nostalgia după o iubire trecută îl face să regrete faptul de-a nu fi "vîntul ce aleargă/Pe oglinda largă". Este aici, după părerea noastră, și dorința de a cuprinde necuprinsul prin mișcarea deasupra oglinzii celeste: apa. Oglindă plană, apa este oglinda care fixează durata în adîncurile ei: "Lucesc-un cer senin/Pe-adîncile ape,//Care-n dureri adînci/Se naltă la maluri" (De-oi adormi) sau "Cînd privești oglinda mărei/Vezi în ea/Tăr-

muri verzi și cerul mărei,/Nor și stele"(Cînd privești oglinda mărei). Mare sau lac, apa este ea însăși oglindă, dar și esență ce-și poartă în sine oglinda (perfecțiunea) - "oglinda mișcătoare", revelatoare a zbuciumului ascuns în adîncul ei: "Nilul mișc-a lui legendă și oglinda-i galben-clară/Către marea liniștită..." (Memento mori)

Cînd nu e oglindire a naturii sau a stelelor ce "s-oglindă în umedul val", apa-oglindă devine icoană a ființei iubite, icoană în care se poate admira aceasta. Dincolo de acest aspect, fiecare om din fața oglinzii (în care se admiră) reînvie vechiul mit al oglinzii: "Și Narcis văzîndu-și fața în oglinda sa, izvorul,/Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul" (Călin-file din poveste). Instrument al reveriei, oglinda este și instrument al cunoașterii. Și primul care a încercat o cunoaștere prin oglindă și tot primul care și-a dat seama de existența alterității a fost Narcis. Orice oglindă presupune dublul celui din fața oglinzii, o fantomă care-i împărtășește soarta. Sub acest aspect acel altul din oglindă se apropie de umbra-oglindă.

Izvorul, "oglinda sa", în care se vede Narcis implică puritate. A fost prima oglindă ("mișcătoare") în care un om încearcă să se cunoască, luînd act de propria sa identitate: "La-nceputul ei lumea era limpede și clară. Oglinzile au fost inventate spre cunoaștere..."[3] și prima oglindă-însemn a fost "izvorul" lui Narcis. Cuprinzînd perfecta frumusețe, oglinda-însemn e și o oglindă care distruge prin iluziile și amăgirile ei. Încercînd să treacă dincolo de aparentul oglinzii, omul își distruge iluziile intrînd în moarte: oglinda se sparge. Nu tot așa se întîmplă cu fata de crai: "Și mi-s dragă mie însămi pentru că-i sînt dragă lui" (Călin). Adorația, îndrăgirea propriei ființe presupune aici ieșirea din mit. Fata de crai "se caută-n peretele de-oglinzi". Nu e vorba, credem noi, doar de o admirație de sine însăși prin ceea ce se vede, ci de o "căutare", de o virtuală cunoaștere a ceea ce este în sine.

"Peretele de oglinzi" poate oferi o cunoaștere deplină, sporind intensitatea revelației. Spre deosebire de aceste oglinzi consacrate, oglinzi ale unui timp prezent, apare "oglinzile de marmuri

negre", oglinzi teurgice, într-o atmosferă funebră însă: "Pe oglinzi de marmuri negre (...)/A facelor lucire" /Răsfring o dureroasă lumină din lumină" "Si chipul morţii pare că-n orice colţ îl vezi" (Strigoii). Alteori zidul însuşi devine oglindă: "Pe un mur înalt şi rece de o marmură curată /.../Se răsfrînge ca-n oglindă a copilei umbră plină" (Înger şi demon). Murii de marmură nu sînt, credem, doar un simplu gust romantic, o prezenţă de ornament. Prin oglinzile lor se poate pătrunde într-o altă lume: ei măresc misterul încercînd să-l dezvăluie.

Oglinzi pline de mister sînt şi ochii. "În poezia erotică, ochii plini d-erez sînt un substitut al oglinzii magice, în care se dezvăluie o lume de visuri, o lume de senin (Cînd crivăţul cu iarna...) aşa cum ochii tulburi , frămîntaţi de glasul patimilor adînci, sînt corespondentul oglinzii sfărîmate"[4].

Oglindă a realităţii, ochii revelează totuşi un joc de mistere şi o reversibilitate a lucrurilor - certitudinea aparentului şi incertitudinea existentului. Ei atrag de departe şi resping prin apropiere: "Să ştii, nefericito, că ochiul tău m-atrage/Ca un magnet - şi totuşi în taină îl respinge" (M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire). Ochii sînt cei care oferă o suprapunere de real şi halucinaţie, o iluzie. Sînt cei care duc la suferinţă şi neînţelegere. De aceea, oglinzi teurgice, ochii sînt şi oglinzi nebuloase: "Ochii tăi, înşelătorii! A ghici nu-i pot vreodată,/Căci cu două înţelesuri mă atrag şi mă resping" (Locul aripelor).

Adesea, ochii femeii iubite sînt, metaforic, două stele, "doi aştri". Păstrează în ei farmecul şi taina depărtărilor şi luminează cu razele lor întunericul. Mari, fiind ceea ce nu par a fi şi amăgind ca o iluzie, ochii ar vrea să cuprindă necuprinsul: "ochii-ţi negri... două stele/Mari, profunzi ca vecinicia şi ca sufletu-ţi senin" (De ce să mori tu). Alteori ochii sînt "mari lacrimi ai mării" sau "adînci ca marea", tandri. Ei sînt oglindă din oglinda celestă (apa). Prin strălucirea lor ochii măresc chiar spaţiul tainei, sporesc intensitatea de lumină, de sacru şi etern. Iubita e înzestrată cu o frumuseţe de înger: "ochi-albaştri cari lin lucesc/Si-ntunecat în lumea cea solară"

(Demonism). Plini de liniște și seninătate, ochii-stele ar trebui să dăruiască calm, pace sufletească. Dar, de cele mai multe ori, ochii sînt "plini de lacrimi", sînt triști sau sînt tulburi: "Si numai ochii mari sînt tulburi/De umbra negrelor dureri" (Iar fața ta e străvezie). Suferința întunecă privirea; ochii sînt oglinzi ale sufletului, Stingerea durerii din oglindă coincide cu închiderea ochilor, care presupune inițierea în moarte: "Încet, încet ... să ne culcăm în raclă,/Încet-de pe pămînt neom furișa/ ... /Închide ochii tăi ... așa, așa"(Ah, mierea buzei tale). Ochii închiși sau numai întunecați, tulburi, sînt oglinzi prin care omul își contemplă moartea. Spargerea sau numai acoperirea oglinzilor magice cu "negru nemetez" coincid cu intrarea în moarte, cu așezarea vălului morții" pe "ochi de gheață". Prin ochii închiși, omul își contemplă neființa: "pleoapele-mi pe ochi erau lăsate,/Deși prin ele eu aveam vedere"(Rime alegorice). Își contemplă neființa și ia act de propria moarte și de umbrele celor din jur.

Uneori plini de mister, ochii revelă imagini reale,dar și deformate: "Cu ochii tăi de înger mă mîngîi și mă minți,/Căci ei cuprind o lume de dulci făgăduinți (Apari să dai lumină) ori îi aduc poetului siguranța dragostei: "In ochii tăi de visuri e un chaos,/Și-atît-amor c-auzi pîn' și-n tăcere. (Tu mă privești cu marii ochi...)

"Oglinda devine un dublu spațiu: al universului și al eului poetic. Perspectiva interioară încetează. Totul ia dimensiune în adîncime. Infinitul trece în proprietatea imaginii. Oglinzile ne proiectează înlăuntrul ființei"[5]. Revelatoare divină, oglinda sufletului dezvăluie necunoscutul: "Căci oglinda-i rece (a sufletului, n.n.) îmi arat-o zeie/Cu suflet de înger,cu chip de femeie (Care-o fi în lume). Oglinda sufletului e rece pentru că și imaginea reflectată în ea e rece, e a departelui intangibil, a idealului.

Alteori, omul însuși devine, alegoric, imagine-oglindă a universului: "O, om, oglind-a lumei cu capul gui și sec",/Cu creierul ca ceața..."(O, adevăr sublime). Omul, devenit oglindă "a lumei cu capul gui și sec", este singura imagine deformată, negativă din univers. El este o oglindă falsă, reversul oglinzii

magice. Coborîrea omului zeu în teluric îi imprimă acestuia desacralizarea, pierderea puterii magice. Oglinda teurgică se transformă în oglindă ornament, revelatoare a falsei şi trecătoarei frumuseţi de salon: "Unul caută-n oglindă de-şi buclează al său păr..." (Scrisoarea I). "Pentru ființa comună ori vegetativă, oglinda îşi pierde funcţia ei de transfer de profunduri şi de altitudini, devenind o simplă şi banală jucărie de budoar a doamnei"[6] - scria Marin Bucur. Dincolo de nimicnicia omului mărunt însă, la care oglinda suferă o desacralizare, oglinda rămîne totuşi o mandala, un principiu al Universului. Ingemănată cu sacralul, cu eternul sacral, oglinda revelă şi sacralitatea poeziei. Astfel, Poezia însăşi devine un joc al oglinzilor, un joc misterios şi revelator: "Si dacă norii deşi se duc/De iese-n luciu luna..."(Si dacă...) sau "Un rîu, vezi, mişcă unda-i/Cea visător bolnavă..." (Stam în fereastra sună). Prin oglindă, Poezia se înalță ca o lumină; prin Poezie, oglinda intră în mit, spaţiul şi timpul se eternizează, visul devine prezent.

N O T E

1)Ioana Em.Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică (cap.V, Oglinda de aur), Ed.Minerva, Bucureşti,1978, pag.199-200.

2)Jurgis Baltrašaitis, Oglinda, eseu privind o legendă ştiinţifică (revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni), trad.Marcel Petrişor, Ed.Meridiane, 1981, pag.52.

3)Jurgis Baltrašaitis, Op.cit., pag.253.

4)Ioana Em.Petrescu, Op.cit., pag.200.

5)Marin Bucur, Poezie-destin-dramă (eseu despre Eminescu), cap. Mirajul oglinzilor, Ed.Cartea românească,1982,pag.6.

6)Idem, Op.cit., pag.9.

BIBLIOGRAFIE

M.Eminescu, Opere alese, vol.1-2. ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964

Jurgis Baltrašaitis, Oglinda, eseu privind o legendă ştiinţifică (revelaţii, sciencefiction şi înşelăciuni), traducerea de Marcel Petrişor, Editura Meridiane, 1981

Marin Bucur, Poezie.destin-dramă (eseuri) Mirajul oglinzilor (Mihai Eminescu), Cartea Românească, 1982

Ioana Em.Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică (cap.V, Oglinda de aur), Editura Minerva, București, 1978

Stud. Iuliana IOAN
anul II, Iași

MOTIVUL ZBORULUI ÎN POEZIA LUI MIHAI EMINESCU

Ca și lacul, luna, demonul, codrul, vîrsta de aur, cosmogonia, zborul e motiv dacă îl percepem ca „piesă palpitîndă desfăcută din unitatea organică a universului eminescian", care "urmărită în adîncime, duce tocmai în direcția unității"[1].

Reprezintă zborul pentru Eminescu o cale de evadare din cotidian, ca și visul? Dar visul însuși e un zbor în spațiul imaginației, mai curînd al "fantaziei"[2], atunci cînd e vis treaz, vis de zi, reverie și în spațiul subconștientului cînd e vis de noapte (Epigonii, Mortua est!, Floare albastră, Lacul, Dorința și Scrisoarea III, Luceafărul). Remarca lui G.Călinescu potrivit căreia fuga în zbor pare caracteristic onirică mai ales cînd e însoțită de nota de spaimă[3] ne poate ajuta să descoperim care este relația zbor-vis. În cazul în care zborul este cale de evadare și desprinderea se face din cotidian, poate, mai mult, din teluric, e firesc să încercăm a observa spre ce anume se îndreaptă poetul și care componentă a zborului predomină: ascensiunea, planarea sau coborîrea.

Sau, poate că e o cale de cunoaștere, ca și iubirea, sau un mod de a ființa al eroului liric, un mod de a se autodefini.

Ne propunem să urmărim această problematică în cazul zborului fizic, al zborului în spațiu, terestru sau cosmic, deși, procedînd la anumite lunecări semantice, am putea vorbi și de un zbor psihic, deci un zbor ca fapt mental, zbor al gîndului în timp, care se manifestă prin întoarcerea în istorie la momentele anistorice de geneză (Scrisoarea I) sau la lumi ce nu mai sînt (Memento mori, Epigonii) sau prin rememorarea trecutului afectiv (Și dacă, Pe lîngă plopii fără soț, Cînd amintirile...) sau prin îndreptarea spre viitor (Scrisoarea I). Tot aici s-ar încadra și visul, fie el conștient sau inconștient.

Credem că nu cu mai puțină îndreptățire s-ar putea vorbi și de zborul sufletesc, pe care, fără a-l descompune în detaliile lui, îl asimilăm cu trăirea sufletească intensă, al cărei sentiment dominant este cel erotic. Acestei stări îi asociem gestul

uman al "ridicării privirii către cer și către stele"[4]. De fapt, de cele mai multe ori, în poezia lui Eminescu aceste forme ale zborului interferează în unul și același poem.

Revenind la zborul fizic, care cuprinde în sine ideea de mișcare concretă, fizică, într-un spațiu fizic, reamintim distincția făcută între un zbor terestru și unul cosmic.

Sintagma imediat apropiată celei oximoronice de "zobr terestru" este cea a lui Călinescu, "fuga în zbor". Vom explicita zborul terestru prin cele două categorii de poeme pe care le integrăm aici.

Din prima categorie fac parte poeme ca Făt-Frumos din tei, Povestea teiului în care fuga avîntată, fără a atinge stadiul de zbor, nici măcar pe acela de "fugă în zbor", e calea de scăpare din claustrare, e o fugă din agonie (închiderea și însingurarea), care e o formă de moarte, spre viață: "S-avîntă pe el și pleacă/Păru-n vînturi, capu-n piept,/Nu se uită înainte-i,/ Nu privește îndărapt". (Făt Frumos din tei)

În aceste poeme intensitatea gestului e limitată, căci există posibilitatea și se deschide perspectiva salvării într-o viață senină și împlinită alături de cel iubit. Punctul terminus al fugii acesteia e codrul, ca simbol al singurei lumi calme și protectoare, singura care face posibilă, în viață, împlinirea iubirii: "Pe cărări pierdute-n vale/Merge-n codri făr de capăt",; "Dar ei trec, se pierd în codri/Cu viața lor pierdută". (Făt-Frumos din tei); "Se tot duc, se duc mereu,/Trec în umbră, pier în vale". (Povestea teiului).

A doua categorie e reprezentată de Strigoii, poem în care fuga e tensionată, fiind alimentată de nota fantastică și de sentimentul de spaimă. Cavalcada se petrece într-o atmosferă terifiantă, căci îndrăgostiții fug de data această din viață spre m moarte. Elementul de constrîngere nu e un simplu loc de pe pămînt, ci e viața însăși, care separă pe cei doi. Contopirea prin iubire fiind vegnică, doar în moarte alergarea e înfigurată, încrîncenată, aspirînd spre această contopire: "Ei trec ca vijelia cu aripi fără număr,/Căci caii lor aleargă alăturea-nspumați,/ Vorbind de-a lor iubire - iubire fără soț" -

Spaţiul în care se mişcă nu mai este liniştit şi oarecum firesc ca imagine (codrul), ci începe să se modifice, într-o dinamică internă unică, pe linia esenţializării, a re-creării sale fantastice. Ţinta acestui zbor terestru e"domul de marmur negru", lăcaş al puterilor oculte al morţii însăşi: "Ei zboar-o vijelie, trec ape făr' de vad,/Naintea lor se nalţă puternic vechii munţi,/ Ei trec în răpejune de rîuri fără punţi,/Coroanele în fugă le fulgeră pe frunţi,/Naintea lor se mişcă pădurile de brad".

Singura realizare superioară a unei astfel de viziuni fusese cea din Mortua est!

Dar această poezie face parte din seria celor în care zborul e unul cosmic. In spaţiul deschis, infinit al universului, caracteristica preponderentă a zborului nu mai e cea eliberatoare, ci aceea cognitivă. In Mortua est! Povestea magului călător în stele şi Luceafărul, zborul devine mai ales o cale de cunoaştere, un elan infinit spre taina Tot-ului; încercarea de cucerire a spaţiilor imense în plan fizic e încercarea de pătrundere în esenţa lor pe plan psihic şi sufletesc.

În Mortua est! (ca şi în Strigoii, de altfel) zborul e calea de acces în moarte, este expresia dorinţei de pătrundere a misterului morţii. In acest poem, cele două valori ale zborului coexistă: este şi zbor eliberator din viaţă în moarte pentru că atunci cînd "Moartea e un chaos, o mare de stele,/Cînd viaţa-i o baltă de vise rebele"; "...moartea ta n-o plîng, ci mai fericesc/ O rază fugită din chaos lumesc".

dar este şi zbor de cunoaştere, căci trecerea de hotarul lumii presupune descifrarea şi a tainei trecerii şi a tainei noului univers al lumii de dincolo.

Înălţarea umbrei iubitei spre cer, dinamismul spaţiului prin care trece au ceva din frenezia uranică mult mai tîrzie a luceafărului. Lină la început, ascensiunea se intensifică iar gradaţia e desăvîrşit surprinsă în limbajul poetic. Mai întîi umbra, legată încă de pămînt, ridică aripi anunţînd desprinderea, porneşte la ceruri, apoi suie, tocmai pe schelele norilor: "Te văd ca o umbră de-argint strălucită,/Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,/Suind, palid suflet, a norilor schele,/Prin ploaie de

raze, ninsoare de stele.//O rază te nalţă, un cîntec te duce,/Cu braţele albe pe piept puse cruce,/Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier/Argint e pe ape, şi aur în aer".

Acest tumult al zborului şi al spaţiului însuşi - e asemănător cu acela din Luceafărul.

Ţinta, mai imprecisă decît în poemele amintite anterior, este un "acolo", locaş al morţii ca şi în Strigoii, dar mult mai luminos. Imaginea acestui "acolo" e paradisiacă, e-lunară, dacă ne amintim de peisajul din Sărmanul Dionis.

G.Călinescu observase ca luna este "punctul cel mai însemnat de orientare uranică a poetului"[5]. De altfel, luna este unul dintre eroii lirici eminescieni care "zboară", în plan lingvistic mişcarea ei fiind înregistrată cel mai adesea ca "trecere". Luna e singura care, de obicei, planează, ceilalţi eroi urcînd sau coborînd prin spaţiul cosmic. Direcţia orizontalităţii, caracteristică planului terestru, e înregistrată în plan cosmic numai ca o caracteristică a lunii, ceilalţi eroi deplasîndu-se pe verticală în spaţiul extramundan; această direcţie e sugerată de cuvintele "trecere", "lunecare". Poate pentru că numai în acest fel se poate mişca astrul înzestrat cu însemnele regalităţii"[6].

Celelalte elemente din poezia eminesciană care se mişcă în spaţiu (umbre, îngeri) se conformează direcţiei verticale[7].

Luceafărul însuşi coboară şi urcă de cîteva ori, din dorinţa de a afla taina iubirii, care e o taină a vieţii. Zborul ultim către Demiurg este forma titaniană a zborului de cunoaştere, anticipat în „ebrietatea lui uranică" (G.Călinescu) de zborul magului călător în stele[8].

În zborul de cunoaştere, punctul terminus nu mai este unul static, precis material, ci unul difuz, datorită incapacităţii minţii umane de a-l imagina: un loc fără de hotar, de unde izvorăşte viaţa şi moartea. Adevărata ţintă a acestui zbor fiind una interioară; nu locul unde se termină este esenţial, ci zborul în sine.

N O T E:

1)Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eminescu - cultură și creație, ed. Eminescu, București, 1976, p.8.

2)Precizarea se referă la dihotomia imaginație-fantezie la Eminescu așa cum e văzută de Mihai Drăgan în Mihai Eminescu. Interpretări[1].

3)G.Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, III, Editura Minerva, București, 1985.

4)Tudor Vianu, Alecsandri. Eminescu. Macedonski, Editura Minerva, București, 1974, p.122.

5)G.Călinescu, op.cit., III, p.221.

6)E adevărat că Edgar Papu în studiul Poezia lui Eminescu investește luna cu demnități suverane numai în "personificarea ei antropomorfă", dar chiar atunci cînd nu este numită, regină, "stăpînă" sau nu are determinativul "mîndră", "blîndă", cuvîntul "trecere" are o conotație maiestoasă, aproape personificînd-o.

7)In poezia lui Eminescu întîlnim și "visuri" care "alunecă în zbor" (Egipetul), zboară și anii (Despărțire) și cugetul (Povestea magului călător în stele) și iluziile trec stoluri, stoluri, dar, pe lîngă faptul că acestea aparțin unui zbor psihic, cele mai multe au o semantică a trecerii o conotație a temporalității și nu a zborului propriu-zis, fizic.

8)Compararea poemului Luceafărul cu Povestea magului călător în stele și simbolica zborului*) în aceste poeme sînt adîncite de Eugen Todoran în volumul Eminescu capitolul Luceafărul - simbol și alegorie.

BIBLIOGRAFIE

M.Eminescu, Opere alese (ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius), I,II, EPLA, București, 1964

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eminescu - cultură și creație, Editura Eminescu, București, 1976

G.Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Editura Minerva, București, 1985

Mihai Drăgan, Mihai Eminescu. Interpretări,1, Editura Junimea, Iași, 1982

Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, Editura Junimea, Iaşi, 1979
Eugen Todoran, Eminescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1972
Tudor Vianu, Poezia lui Eminescu, în vol. Alecsandri. Eminescu. Macedonski, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Stud. Cristina NECULA
Anul II, București

CONSIDERAȚII POSIBILE PRIVIND LIMBAJUL VISULUI ȘI POETICA EMINESCIANĂ

Lucrarea își propune să releve o altă față a gîndirii poetice eminesciene, orientîndu-și demersul critic spre interpretarea visului, privit însă nu ca motiv romantic - așa cum l-a avut în vedere exegeza de pînă acum -, ci ca limbaj poetic. Dar, ca limbaj poetic, visul nu va fi interpretat ca"metaforă poetică" (pe care G.I.Tohăneanu o definea ca "sinonim impropriu, menit să stabilească echilibrul dintre cuvînt și obiectul denumit și să redea lumii frumusețea ei plenitudinară"[1]), ci ca "metaforă implicită", căci acest "echilibru dintre cuvînt și obiectul denumit" trebuie descifrat în planul de adîncime al marilor poeme ale visului, plan în care acest limbaj se constituie ca un "fenomen originar al expresiei"[2] poetice eminesciene.

Sugestii pentru susținerea interpretării propuse oferă Filosofia formelor simbolice a lui Cassirer care, susținînd că relația psihofizică este prototipul raportului simbolic, afirma: "Nu înaintarea în lumea metafizicei, într-o lume care este clădită cu precădere prin mijlocirea noțiunii de substanțialitate și cauzalitate și dominată de acestea, ci numai retragerea în femomenul originar al expresiei (tușdruck) ne oferă aici soluția"[3]

"Retragerea în fenomenul originar al expresiei" ne oferă "soluția" interpretării unei posibile întemeieri ontologice a limbajului visului, din perspectiva "categoriei depărtării interioare"[4].

Conceptul de fenomen originar al expresiei "este definit ca o concentrare de funcții semnificante primare" funcții care sînt elemente definitorii ale unui alt concept - forma simbolică - propus tot de Cassirer: "Am văzut că travaliul esențial și specific al oricărei forme simbolice (formă lingvistică, formă mitică, forma cunoașterii) nu constă numai în acceptarea unui material de impresii care ne este dat ... urmele activității spiritului le aflăm la un nivel anterior ... ceea ce aparent pare dat a fost deja penetrat de anume acte ale apercepției. Datul nu este decît ceea ce-i făurit prin aceste acte: el apare, chiar

în starea de aparență, simplă şi imediată, ea fiind condiţionat de o funcţie semnificantă primară"[5];

Conceptul de simbol îl vom prelua în accepţia freudiană. În cercetarea sa cu privire la spirit şi la vis, Freud descrie un mecanism specific pe care îl numeşte "procesul visului" şi pe care-l consideră caracteristic inconştientului. Procedeele pe care le relevă Freud, condensarea, reprezentarea indirectă, deplasarea, calamburul, trebuie să fie atribuite nu visului în particular, ci tuturor activităţilor inconştientului. "Nu-i deloc necesar să admitem existenţa unei activităţi simbolice specifice spiritului în procesul visului. Visul utilizează simbolurile aşa cum sînt ele pregătite în inconştient"[6].

Tehnica simbolică despre care vorbeşte Freud - constă în a folosi un repertoriu stabilit, asemeni unei "chei a viselor", pentru a traduce una cîte una, în gîndurile latente, imaginile prezente. Această tehnică nu trebuie aplicată decît unei părţi a visului, aceea care este constituită din simboluri.

Categoria depărtării interioare, a depărtării lăuntrice este definită de Edgar Papu: "... categoria depărtării interioare care-l face pe poet să transgreseze, prin conştiinţa de apartenenţă la propria fiinţă, toate obstacolele spaţiului şi timpului"[7]. "Pentru a întregi, deci fizionomia acestui nedepăşit fenomen de depărtare lăuntrică, putem spune că Eminescu priveşte lucrurile nu numai de foarte de sus şi de foarte departe, ci şi de foarte din adînc"[8].

Operînd cu aceste concepte, lucrarea va încerca să cerceteze poezia eminesciană din interior, "din adînc", pentru a oferi revelaţia "genezei ei interioare", a "fenomenului originar al expresiei", identificate în limbajul visului.

Ceea ce Alain Guillermou numea "geneza interioară a poemelor lui Eminescu" (geneză care se definea prin referirea la raportul dintre tradiţie şi inovaţie, dintre influenţă şi asimilare creatoare, neepigonică), poate fi interpretat dintr-o altă perspectivă, aceea a unei posibile corespondenţe între "limbajul interior" al "depărtării lăuntrice" şi limbajul "exterior" al textului poetic.

Pînă acum critica literară a deschis "ferestrele monadei individuale, unice", cercetînd opera din interior, dar această cercetare avea în vedere studiul variantelor. Prin "geneza interioară" a poeziei eminesciene se înţelegea o cercetare exhaustivă a acesteia, în două etape.

Prima etapă consta în studiul variantelor fiecărei poezii în parte, în înlănţuirea lor evolutivă, studiu care, făcut cu mijloacele lingvisticii, poeticii, criticii literare şi chiar ale istoriei literare, permitea urmărirea centrelor semantice ale poeticităţii, de la prima formă - uneori necristalizată încă - pînă la forma definitivă sau - cum ar fi spus Gh.Bulgăr - permitea reliefarea urcuşului de la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene". O asemenea cercetare facilita, în etapa a doua, într-un studiu de sinteză, înţelegerea gîndirii poetice eminesciene în formele sale de manifestare.

Din această perspectivă, chiar dacă variantele poemelor eminesciene au fost avute în vedere (L.Gáldi, "Stilul poetic al lui Mihai Eminescu", Alain Guillermou "La génèse intérieure des poésies d'Eminescu", Gh.Bulgăr, De la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene"), cercetarea poeziei din interior rămîne un deziderat.

Considerînd util şi studiul variantelor care demonstrează acest "urcuş de la cuvînt la metaforă", susţinem că el poate fi completat cu ceea ce Edgar Papu numeşte "perspectiva depărtării lăuntrice".

Astfel, abordarea poeziei "din interior" nu este posibilă numai prin studiul variantelor, studiu care are ca punct de plecare ideea că "poemul ca istorie reprezintă o secţiune posibilă, chiar gratuită, care nu este în mod necesar ultima"[9], ci se poate realiza dintr-o perspectivă mai profundă, care oferă posibilitatea descifrării unei variante "interioare" a poeziilor eminesciene.

Pentru argumentarea părerii noastre avem în vedere părerea lui George Călinescu care intuieşte posibilitatea unei "retrageri în fenomenul originar al expresiei"[10]: "... cînd Eminescu face versuri, el a şi început, figurat vorbind, să doarmă, să

pătrundă în lumea bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru"[11].

Considerînd poezia Se bate miezul nopții (1883) un nucleu metaforic concentrat care oferă deschideri pentru susținerea demonstrației noastre, o propunem ca punct de plecare: "Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,/Și somnul, vameș, vieții, nu vrea să-mi ieie vamă./Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte,/ S-asemăn între-olaltă viață și cu moarte;/Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă,/Căci între amîndouă stă neclintita limbă".

Din perspectiva "depărtării lăuntrice" în care intuim o ipostază a "fenomenului originar al expresiei" și din perspectiva pe care ne-o oferă conotațiile metaforei implicite" - neclintita limbă -, vom încerca să amplificăm sensul dat de Guillermou "genezei interioare", relevînd ideea că Eminescu nu numai că nu asimilează epigonic elemente estetice ale romantismului, ci le interpretează creator, dar chiar elementele poeziei provin "din sondarea adîncurilor subconștientului său, avînd o "geneză proprie, poezia eminesciană fiind nu numai originală, ci și "originară".

Revelatorie pentru interpretarea noastră este afirmația exegetului G.Călinescu: "Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează: sentimentul nașterii și sentimentul morții ... Toată existența cuprinsă între cele două coordonate are o mișcare somnolentă și cînd nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului [...] Locul visului este însă somnul și e curios a vedea cît de mult a cultivat poetul acest început de extincție a conștiinței"[12].

Dacă visul - definit ca "început de extincție a conștiinței" - este cuprins între cele două coordonate: sentimentul nașterii și sentimentul morții, atunci "neclintita limbă", care - așa cum reiese din Se bate miezul nopții - stă între aceste două coordonate: viața și moartea, nu poate fi decît limbajul visului.

Dar "locul visului este somnul" și acest limbaj al visului care se va sublima în limbajul poetic își are geneza interioară în somn, în "lumea bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru" în care se creează prima variantă - o variantă "interioară" a poezi-

ilor eminesciene.

Se poate intui, deci, existenţa unui "limbaj interior" care se produce în"lumea bolborosită" a "depărtării lăuntrice" şi care se subliniază" la nivelul "orizontului spaţial" al cîmpului stilistic". (Ceea ce Lucian Blaga propunea în legătură cu orizontul spaţial", componentă a "matricei stilistice", mi se pare valabil şi cu privire la creativitatea unui singur mare poet).

Această paradoxală transformare a limbajului "interior", convertirea lui în limbaj poetic, poate fi argumentată prin motivaţiile pe care ni le sugerează metafora "devenirea întru fiinţă"[13] a poeziei care are o "geneză interioară şi prin raportarea la concepţia eminesciană despre "variantele somnului.

Într-un text din Fragmentarium, Eminescu scria: "chiar dacă omul visează în somnul lui adînc, totuşi el nu-şi poate aduce aminte de vis. Abia cînd somnul adînc devine uşor, umbrele chipurilor din cel dintîi s-aruncă în cel de-al doilea şi nasc visuri de care-ţi poţi aduce aminte - chipuri care sunt numai simbolele celor văzute în somnul adînc"[14].

"Fenomenul originar al expresiei"[15] poate fi definit din perspectiva unei poetici a spaţiului "depărtării lăuntrice", a spaţiului "interior" al somnului, spaţiu bine determinat şi structurat în două zone: somnul adînc.şi somnul uşor. "Geneza interioară" a poeziei se descifrează în această"lume bolborosită" a "depărtării interioare"care concentrează metamorfozele "prefiinţei" poeziei,a limbajului "interior" care tinde spre o întemeiere ontologică la nivelul "orizontului spaţial" al "cîmpului stilistic".

Astfel, în somn adînc, limbajul "interior" - pe care noi l-am numit limbajul visului - are o întemeiere ontologică specifică: Tăcerea.

Componentă dominantă din structura auditivă a depărtării lăuntrice[16], Tăcerea este un tărîm al Increatului, zonă de preexistenţă nedeterminată, spaţiu cvasi-paradisiac în care "fiinţa" beneficiază de un fel de stare de graţie: "In somn adînc cînd lumea-n mine tace" (Cînd însuşi glasul).

În această zonă a somnului adînc, a Tăcerii, Increatul este "ființa neîmplinită" (exprimată în limba română prin "n-a fost să fie"), dar și "ființa suspendată" ("era să fie") sau chiar "ființa eventuală" ("va fi fiind").

Am putea spune, preluînd o sintagmă din Teoria formelor simbolice, a lui Cassirer, că tăcerea este o "formă originară a expresiei" poetice eminesciene, a limbajului visului.

În somnul adînc descifrăm, deci, un prim moment al "genezei interioare" a poeziei eminesciene, dar și momentul originar al marilor geneze cosmice, căci existența "ființei eventuale", a "ființei neîmplinite" sugerează desfășurarea, "ca un sunet adînc și grav de orgă"[17], a cosmogoniilor din marile poeme ale visului: Scrisoarea I, Memento mori, Luceafărul, Rugăciunea unui dac.

În Scrisoarea I, "ființa neîmplinită" poate fi intuită în acea fantastică împerechere a absențelor: "Cînd ființă nu era,nici neființă/Cînd totul era lipsă de viață și voință/Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns/Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns...", dar și în haosul originar "cînd în sine împăcată stăpînea eterna pace", iar "umbra celor nefăcute nu-ncepuse a se desface".

Aceeași sugestie a "ființei neîmplinite", "eventuale",este reliefată și de versurile din Luceafărul: "Nu e nimic și totuși e/ O sete care-l soarbe/E un adînc asemene/Uitării celei oarbe" și din Rugăciunea unui dac:"Pe cînd nu era moarte,nimic nemuritor" sau "de-a pururi pe atîția cîți fură cu putință/Numele lor e nimeni, nimic a lor ființă/Ei dorm cum doarme-un haos pătruns de sine însuși/Ca cel ce-n visu-i plînge, dar nu aude plînsu-și".

Referindu-se la semnificația profundă a ultimelor versuri I.Negoițescu afirma: "O tristețe primordială stăpînește împărăția somnului, plînsul universului genuin: cosmosul scufundat în sine ca în propriul său embrion imens și în care zac potențele pure, sufletele care nu se vor naște niciodată". "Ca idee poetică - continua exegetul - plînsul intern al cosmusului poate fi socotit un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecțiilor de mai tîrziu"[18].

Dar, aşa cum plînsul intern al cosmosului se constituie ca un "fenomen originar al poeziei lui Eminescu", tot astfel, Tăcerea din somnul adînc poate fi considerată "un fenomen originar al expresiei" poetice eminesciene, "avînd o funcţie semnificantă primară"[19].

Întemeierea ontologică a acestei expresii poetice, a limbajului visului, se continuă în altă zonă a "depărtării lăuntrice", în somnul uşor, în care - aşa cum afirma Eminescu în *Fragmentarium* se aruncă "umbrele chipurilor", ale "fiinţelor neîmplinite" din somnul adînc şi nasc visuri, chipuri care sînt "simbolele celor văzute în somnul adînc".

În această zonă a fiinţei posibile" ("ar fi să fie"),dar şi a "fiinţei intrării în fiinţă" ("este să fie"), limbajul visului are o altă întemeiere ontologică: simbolele, care sînt - cum ar fi spus Lucian Blaga - "ecouri ale Tăcerii" din somnul adînc sau "răni" ale Tăcerii.

Deci, în somnul uşor, "devenirea întru fiinţă" a Increatului a determinat apariţia acestor "simbole" care anunţă expresia desăvîrşită a întemeierii ontologice: Creatul sau Cuvîntul.

În *Teoria formelor simbolice* a lui Cassirer se găsesc sugestii care să permită relevarea funcţiei esenţiale a acestor "simbole", care au un rol hotărîtor în întemeierea ontologică a limbajului şi care pot fi identificate în versurile din *Povestea magului călător în stele*:"Deşi nu sînt aievea aceste lumi solare,/El tot le vede, simte, le-aude şi le are", sau în versurile din *Scrisoarea I*, în care se configurează imaginea genezei cosmice: "Dar deodat-un punct se mişcă...cel întîi şi singur. Iată-l/Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl".

Aceste lumi solare pe care poetul "le-aude, le vede, le simte şi le are" (aceleaşi lumi, poate, pe care le descifrăm în poezia lui Blaga: "... şi să răsară-n mine stele/Stelele mele pe care încă niciodată nu le-am văzut), acest "punct" originar al genezei cosmice, pot fi ipostaze ale simbolurilor a căror geneză Cassirer o identifică la un nivel anterior"[20], nivel echivalent, în interpretarea noastră, cu spaţiul somnului uşor din "depărtarea interioară".

Astfel, "simbolele" din somnul ușor - pe care le considerăm o posibilă întemeiere ontologică a limbajului visului - au "funcția semnificantă primară"[21] de a institui un limbaj interior și de a-l transpune în starea de aparență a datului"[22] pe care îl descifrăm la nivelul orizontului spațial al "cîmpului stilistic", ce se concretizează prin configurarea cuvîntului. "Simbolele" s-au convertit în cuvinte. Limbajul visului se definește acum ca "ființă desăvîrșită, împlinită, consumată" ("a fost să fie") și are o întemeiere ontologică bine determinată: Creatul sau cuvîntul.

"Devenirea întru ființă" a limbajului visului și, implicit, a limbajului poetic, se bazează pe virtuțile transgresive ale "categoriei depărtării interioare", care oferă posibilitatea acestui limbaj de a transgresa "spațiul interior" al somnului adînc și al somnului ușor și de a se concretiza la nivelul orizontului spațial al textului poetic. (La nivelul acestui spațiu stilistic, ca urmare a originii cuvintelor în "pădurea subconștienții lui Eminescu"[23], în somnul adînc și somnul ușor, fascinează "ritmica molcomită a versului, somnolarea lui vrăjită, marea, inexplicabila lui putere narcotică"[24]).

Această posibilă transfigurare a limbajului"simbolic" din zona somnului ușor în limbaj peetie poate fi privită și din perspectiva pe care o oferă psihanaliza. Ceea ce noi am numit transgresare, poate fi reinterpretat ca "deplasare" (termen folosit în accepția freudiană), iar simbolurile pot fi interpretate ca vorbe de spirit" (sintagmă folosită tot în accepția lui Freud) care asigură funcționarea mecanismului oniric: "Această deplasare - spune Freud - se manifestă prin faptul că tot ceea ce în gîndirea onirică era periferic și accesoriu se găsește, în visul manifest , transpus în centru și se impune cu rigoare simțurilor"[25].

Deci, în interpretarea noastră, "periferic" ar fi limbajul din somnul adînc și ușor, iar visul" manifest" ar fi limbajul poeziei.

Pertinentă însă pentru susținerea demonstrației, este o altă afirmație a lui Freud: "Conținutul (manifest) al visului ne apare ca o transpunere a gîndurilor (latente) ale visului într-o altă modalitate de expresie ... Conținutul visului ne este dat

sub forma de hieroglife ale căror semne trebuie să fie succesiv transpuse în limbajul gîndirii visului"[26].

Aceste "hieroglife" le-am identificat în "simbolele" din somnul ușor, "simbole" care constituie un fel de limbaj latent și care s-au "deplasat" spre "cîmpul stilistic", convertindu-se într-un "limbaj manifest al visului".

Referindu-se la vis - pe care-l consideră propriu inconștientului - Freud afirma: "Procesul care transformă visul latent în vis manifest se numește elaborarea visului"[27].

Noi am putea spune că procesul care transformă limbajul "latent" al "depărtării lăuntrice" în limbajul "manifest" al textului poetic se numește elaborarea limbajului poetic eminescian.

Deci, prin această poetică a spațiului - definită din perspectiva "somnului adînc", "a somnului ușor" și a cîmpului stilistic - se relevă "devenirea întru ființă" a "lumii bolborosite" din "depărtarea lăuntrică".

În această zonă a "depărtării interioare" este proiectată nu numai "geneza interioară" a limbajului poetic, ci și originea existenței poetului: "clipeau, fiind încă orb, lumini de stele/Prin minunata depărtare a ființei mele./Nimic aproape, doar din depărtare/Eu mă găseam".

Poetul nu se născuse ("fiind încă orb") și nu obținuse realitatea sa apropiată, adică propria existență biologică ("nimic aproape"); și totuși, prinsese de mult ființă, ceea ce era esențial: constelația care avea să-i decidă destinul ("clipeau lumini de stele") și de care-i depindea viața. Exista deci un "el potențial", o "ființă posibilă" înscrisă în ipostaza sa absolută și care nu putea fi găsită decît în depărtarea interioară.

Dar, dacă "ființa" poetului își are geneza în somnul "depărtării lăuntrice", atunci limbajul visului se încarcă de conotații neașteptate.

Asistăm la paradoxala metamorfoză a poetului într-o ființă de limbaj. Conotațiile se amplifică dacă privim lucrurile dintr-o anume perspectivă: În Fragmentarium Eminescu vorbea de acele umbre din somnul adînc ce se convertesc în simbole" în somnul

uşor. Aceste simbole" sînt definitorii pentru "fiinţarea" limbajului visului - aşa cum am arătat - şi capătă semnificaţii nebănuite prin raportarea la "teoria formelor simbolice" pe care o propune Cassirer.

Cassirer relevă o vie înţelegere pentru "alogicul" unor forme ale culturii, pentru că el consideră omul nu numai un "animal raţional", ci şi un "animal simbolic", definindu-l deci, în totalitatea lui"."Omul trăieşte într-un univers simbolic, nu într-unul simplu, natural ... <u>El trăieşte atît de mult în formele limbajului</u>, în operele de artă, în simboluri mitice sau în riturile religioase, încît el nu poate privi decît prin legătura mediată la aceste medii artificiale"[27]

Poetul trăieşte atît de mult în formele limbajului", convertindu-se într-o fiinţă de limbaj, sporind astfel conotaţiile visului, privit ca "metaforă implicită".

Din această perspectivă, versul din poezia <u>Vis</u> ("Tresar încremenesc - sunt eu") poate sugera regăsirea poetului în formele limbajului; poetul se dedublează, transfigurîndu-se într-o fiinţă de limbaj, identificîndu-se cu ea: "E fiinţa-mi tremurîndă/ Care trece-n infinit" (<u>Ondina</u>).

Ideea care se desprinde din această posibilă interpretare este că "fiinţa" poeziei, a limbajului visului, are nevoie, spre"a se înfiinţa", de "fiinţarea" poetului.

Această "înfiinţare" a poeziei prin "fiinţarea" poetului este pregnant reliefată de poezia <u>Vis</u>, care devine un concentrat nucleu metaforic ce oferă revelaţia descifrării visului, interpretat ca "metaforă implicită": "Ce vis ciudat avui, dar visuri/ Sunt ale somnului făpturi,/A nopţii minte le scorneşte/Le spun a nopţii negre guri".

În această strofă descifrăm ipostazele multiple pe care le poate lua visul:

1. Visurile sînt "ale somnului făpturi", deci, sînt personaje lirice ale spaţiului oniric şi, în calitate de personaje, au un limbaj propriu (limbajul visului), transpus într-o muzică siderală, aşa cum apare în <u>Mureşanu</u> (varianta din 1876): Visurile (Sopron)//Somn/Tu al nopţilor domn/Nu dă prin a gîndului ceaţă/

Viaţă//Vezi,/Noi suntem tot tineri şi trezi,/Zidim într-o clipă din spume/O lume.//Stim/Pustiul sub ochi să-l lăţim./Mai este vreo mină măiastră/C-e noastră?".

Visul - ca personaj al spaţiului oniric - la înfăţişarea chipului în Mureşanu, a chipului ipostaziat în"basmu palid": "Din noaptea nefiinţei (deci din "depărtarea lăuntrică) înfiorat apare/Acolo el de veacuri, de îngeri salutat/Trecea - un basmu palid - cu stele coronat", iar în Memento mori, visul apare ipostaziat în "posomoritul basmu - vechea secolilor strajă" şi are un limbaj propriu: "Imi deschide cu chei de-amr şi cu-o vorbelor lui vrajă/Poarta naltă de la templul unde secolii se torc".

"Visurile" din poezia Vis devin, în acest amplu poem al deşertăciunii, "turma visurilor mele" şi "basmele copile" ce "cresc în straturi luminoase".

2 - Deci, apare o altă ipostază a visului: visul devine limbaj:

- visul e "povestea spusă pe de rost" (Melancolie)
- cu a vorbelor lui vrajă" (Memento mori)
- visurile sînt spuse de ale nopţii negre guri"(Vis).

3 - O altă interpretare posibilă: Visul, ca personaj, poate fi o mască a eului poetic eminescian. Asistăm, deci, la afirmarea unei lirici mascate,a unei lirici a rolurilor.

Poetul pune masca - susţinea Scherer - pentru a fi mai el însuşi; el intră însă într-un rol pentru a se resimţi în ceea ce ar fi putut deveni, dar nu s-a realizat, în făgăduinţa cea mai puţin ţinută a naturii sale".

"Prin adoptarea măştii - afirma Tudor Vianu - Eminescu cobora mai adînc în sine". "Prin această lirică mascată - continua exegetul - Eminescu nu experimentează psihologii îndepărtate, ci cheamă la viaţă potenţele lui adînci"[29].

Astfel, pentru a-şi revela "potenţele adînci" ale eului poetic, ale "depărtării lăuntrice", Eminescu conferă visului calitatea unui alter ego".

Dar dacă visul, ca personaj oniric, are un limbaj propriu - limbajul visului - şi este o posibilă mască a poetului, o voce

lirică a poemelor visului, atunci acest limbaj al visului nu este decît limbajul poetic eminescian, limbaj care este - aşa cum am încercat să arăt - o ipostază posibilă a poetului metamorfozat într-o ființă de limbaj.

BIBLIOGRAFIE ŞI NOTE

Eminescu, Mihai - Opere alese, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Bucureşti, Minerva, 1973.

1)G.I.Tohăneanu - Dincolo de cuvînt, Bucureşti, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p.66.
2)Cassirer,Ernest, La philosophie des formes symboliques, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, vol.I(Le langage).
3)Ibidem
4)Papu,Edgar, Poezia lui Eminescu, Iaşi, Junimea, 1979.
5)Cassirer,Ernest, Op.cit.
6)Freud,Sigmund - Le rêve et son interpretation, Paris, Gallimard, 1925
7)Papu,Edgar, Op.cit.,
8)Ibidem
9)Gianfranco,Contini în vol.Poetică şi Stilistică. Orientări moderne, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
10)Cassirer - op.cit.
11)Călinescu,George, Opera lui Mihai Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, 197o, p.177-178, vol.II.
12)Ibidem, p.178.
13)Noica,Constantin, Devenirea întru fiinţă, vol.I, Bucureşti, Editura Enciclopedică şi Stiinţifică, 1981.
14)Eminescu,Mihai, Fragmentarium, Ediţie după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D.Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p.222.
15)Cassirer,Ernest, op.cit.
16)Papu,Edgar, op.cit.
17)Vianu,Tudor, Mihai Eminescu, Iaşi, Junimea, 1974.
18)I.Negoiţescu, Poezia lui Eminescu, Editura Junimea, 1980,p.22.
19)Cassirer, Ernest, op.cit.
2o)Ibidem
21)Ibidem

22)Papu,Edgar, Poezia lui Eminescu, Iaşi, Junimea, 1979
23)Călinescu,George, Opera lui Mihai Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, vol.II, p.177.
24)Ibidem, p.177
25)Freud,Sigmund, Op.cit.
26)Ibidem
27)Ibidem
28)Cassirer, Ernest, Op.cit.
29)Vianu,Tudor, Op.cit., p.251, p.259.

Stud. Antonela POGĂCEAN
Anul III, Cluj-Napoca

„MIRA", FASCINAȚIA VISULUI ȘI A MORȚII

Pentru Eminescu viața e un drum spre moarte, moartea văzută ca recuperare a ființei, ca o reîntregire a sa. Există în creația lui o tentație permanentă spre neființă, spre contopirea cu elementele cosmosului infinit. Pribeag pe o planetă străină, eul se reîntoarce prin moarte asupra sa, reintră în ciclul naturii.

Această aspirație spre momentul dinaintea venirii pe lume tulbură personajele dramei istorice Mira. Pasiunile lor converg spre imaginea de vis și lumină a eroinei devenită punct de trecere dinspre viață spre moarte, dinspre ființă spre neființă. Prezență permanentă în proiectele de drame istorice Marcu-vodă, Ștefăniță-vodă și Petru Rareș, Mira aduce prin chipul său lumina stranie a morții, care fascinează privirile tuturor celorlalte personaje.

Între "a fi" și "a nu fi" făptura lunatecă a eroinei este caracterizată de verbul "a visa", ca treaptă intermediară între negarea vieții și afirmarea morții. Spiritul său transcende prin vis realitatea concretă, proiectîndu-se în universul proceselor elementare[1].

Între universul interior al Mirei, dominat de irealitatea visului, și universul exterior transfigurat de lumina lunii este o deplină concordanță. Elementele exterioare sînt reprezentate de marea "nordică și vijelioasă" și de castelul cu "muri-n nouri"[2]. Plasarea eroinei în acest decor permite identificarea motivului "chipul din castel", constantă a poeziei eminesciene din tinerețe[3]. In același timp însă, marea și castelul încetează a fi simple elemente de recuzită romantică, devenind imaginea proiectată în exterior a esenței personajului.

Castelul în ruină poate fi și el plasat într-o zonă de tranziție între "a fi" și "a nu fi": "a fi" prin ceea ce a fost cîndva, prin apartenența la un timp al istoriei glorioase, timp din care mai păstrează încă o încărcătură mitică, căci, afirmă Arbore, e "cetățuia din care vegheam ca un vultur asupra Mării

Negre, cînd pe vremea lui Stefan, Dumnezeu să-l pomenească, turcii luase Chilia şi Cetatea Albă"[4]; "a nu fi" prin zidurile care au mai rămas şi care-şi pierd funcţia cu care au fost investite, devenind natură, stînci ce se înalţă din mare.

S i t u a t e într-un posibil centru al imaginii, ruinele "castelului trist şi mare/Ce se-nalţă rece, sur/Cu fantasticul lui mur"[4] devin axis mundi ce leagă pămîntul de cer, căpătînd astfel dimensiuni cosmice. Înconjurînd zidul "fantastic" - şi epitetul "fantastic" întăreşte impresia de grandoare cosmică a castelului - regăsim "stîncile cu poala-n mare/Şi cu fruntea-n cer de-azur"[5]. Ruini şi stînci sînt parcă absorbite de cer, aşa cum eroina eminesciană este absorbită de moarte.

Dar ruinele sînt şi hieroglife care incită la descifrare şi tulbură prin misterul pe care-l conţin, prin mesajul unui timp îndepărtat, al unei vîrste mitice.

Castelul de pe malul mării aduce sugestia domei văzute "ca un embrion de întuneric, în care orice ecou al vieţii dinafară"[6] se stinge. În centrul acestui castel, Mira este izolată de zbaterea zadarnică a vieţii, căci visul îi este ocrotit de zidul rece şi negru.

Marea apare la rîndu-i ca un element necesar al acestui topos, implicînd prezenţa "oglinzilor acvative ca spaţiu de reflectare"[7]. Avînd funcţia de reflectare, apa devine cer, căci prin filtrul visului relaţia obiect - imaginea obiectului în oglindă este o relaţie de identitate.

Numele eroinei se leagă şi el de prezenţa oglinzilor acvatice, căci în franceză "mirer", înseamnă "a oglindi". Intrînd în aceeaşi ecuaţie obiect - imaginea obiectului, Mira este "imaginea antropomorfizată a lunei reflectată în apele mării"[8] Ea capătă o notă de regalitate pe care prezenţa lunii o impune în peisajul eminescian.

Dar luna aduce şi o chemare tainică, legată de strălucirea aştrilor nopţii, spre lumea viselor, spre "somnul edenic"[9]. Glasul somnului şi al morţii o vrăjeşte pe eroină care i se supune fascinată. Sensibilitatea sa vulnerabilă ce-şi găseşte ex-

presia în imaginea mării vijelioase, recuperează în vis un spațiu al siguranței absolute, al liniștii izbăvitoare, redobîndește ritmul vieții primare și reintră în vîrstă mitică a ființei.

În același timp prezență terestră și astrală, Mira este imaginată astfel de autor: "Fata palidă și lunatică - cu inima la început rece ca a unei vergine ce-a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice care nu se știe cum de rătăcește pe pămînt cînd nimica din ea nu se pare a fi a pămîntului"[10] Epitetele "palidă" și "lunatică" converg spre imaginea finală, în care metafora "personificarea unei rugăciuni melancolice" surprinde natura ideală a eroinei. Aceeași trecere viață-moarte este imaginată de poet într-o altă descriere a personajului, prin identificarea succesivă cu "un monarc cu fața pală/Si cu păr de aur blond", cu "îngerul pe maluri/ce visează în castel" și cu "zîna fără nume/ce privește tot în veci"[11]. Regăsim aici femeia-cîntare, făptură angelică, reflex al ideii platoniciene pe pămînt, din prima etapă de creație eminesciană. Tripla imagine "monarc"-"înger" - "zînă" aduce o sanctificare a eroinei, o epurare de materie, o desprindere tot mai mare de condiția terestră. Primul portret o integrează cosmosului, căci "ochiu-i vagabond" revarsă lumina unor "stele-albastre fără fund"[12]. Metafora "îngerului" ce visează, apropie ființa de abaterea eternă a "visului rebel" al mării. E un ritm al cosmosului pulsînd în vijelia apei ce "sfarmă lumile-i de valuri/ De pămîntul etern el"[13]. Devenită "zînă fără nume" eroina se universalizează, proiectîndu-și existența în etern, în spațiul mitului. Izolată în visul său, dar și în castelul cel negru de pe malul mării, "ea privește ca o lună/Dintr-un nor de piatră, sur,/Ce-o întunecă-mprejur-/Cerul norii își adună/Si castelul l-înconjur"[14]. Făptura lunatică a Mirei este redată naturii veșnice și ca un ultim cerc al izolării, norii înconjoară zidul de piatră sur, al castelului.

Imaginea eroinei, ce trăiește în vis, într-un spațiu cu coordonatele dezantropomorfizate, din care durerea și bucuria dispar, în care nu mai există decît viața pură, viața ordonată după mișcările lunii și a stelelor, reamintește experiența tulburătoare a unei alte eroine eminesciene Cătălina, în povestea căreia regă-

sim motivul "chipului din castel" reinterpretat. Cătălina e "chipul de lut" care şi-a pierdut natura celestă, dar care păstrează încă nostalgia astrului interzis, nostalgie ce tulbură şi personajele masculine ale dramei. Fata de împărat e fascinată de lumina rece a morţii pe care Hyperion o revarsă, după cum şi Ştefăniţă, Maio şi Maja sînt atraşi de acest "reflect al unei umbre pe pămînt", de "îngerul gîndirii"[15] reprezentat de chipul din castel. Existenţa lui Hyperion şi a Mirei se desfăşoară după legile ordonatoare ale cosmosului, ignorîndu-le pe cele particulare ale fiinţei umane.

Întruparea în materie implică în cazul celor doi prezenţa oglinzii, spaţiul reflectorizant care proiectează în exterior esenţa personajelor. Actul oglindirii capătă deci valori magice este actul prin care sînt atraşi întru fiinţă Mira şi Hyperion.

Poemul eminescian reia şi elemente din decorul dramei. Prezenţa mării aduce în cele două creaţii aceleaşi sugestii de infinit, dar castelul îşi modifică funcţia. Dacă în *Mira*, castelul este parte integrantă a naturii, căci ruinele şi stîncile creează împreună iluzia unui templu al mării, *Luceafărul* aduce imaginea unui castel-temniţă, arhitectura sa a abandonat orice dimensiune cosmică.

Pierzîndu-şi natura celestă, Cătălina contemplă cerul şi marea de la fereastra strîmtă a odăii sale. Femeia nu mai e îngerul luminos, nu mai e cîntare, nu mai e ideea platonică, ci o întrupare din lut, a cărei iubire nu mai permite reintrarea în mit.

În dramă, însă, Mira reprezintă principiul protector, ea are o funcţie salvatoare. Fiind singurul personaj feminin al piesei, eroina simbolizează "eternul feminin" care prin iubire îl atrage pe om către zona supremei purificări[16].

Făptură lunatică, pierdută în regatul fascinant al visului, îndepărtată de tot ce e omenesc, căci "nimica din ea nu se pare a fi a pămîntului"[17] şi izolată în castelul său, Mira este redată existenţei terestre prin pasiunile pe care le deşteaptă.

Iubirea - purificare implică metamorfoza şi permite fiinţei transcenderea finitului şi a efemerului, devenind expresia

aspirației spre universul visului și al morții. Nostalgia unui teritoriu interzis este cea care orientează acțiunea dinspre eroi spre Mira - centrul coagulant al intrigii piesei. Recuperarea eului prin iubire este căutată doar de personajele masculine, sentimentul se naște în sufletul lor, fără să tulbure eroina. Ea rămîne rece, închisă în tăcere.

Dragostea permite realizarea unei tipologii pe baza unei ierarhizări în funcție de gradul pasiunii. Natura contrastantă a personajelor este surprinsă și la nivelul sentimentului, implicînd trecerea de la "amorul arabic, de foc"[18] al lui Stefăniță,la iubirea liniștită, "palidă" a lui Maio.

Cuplul Mira-Stefan actualizează opoziția înger-demon în spațiul dramei. Această opoziție se amplifică în alte două perechi de elemente antinomice, alb-negru și înghețat-fierbinte, căci în timp ce eroina e văzută ca "statua albă și castă a unui înger de marmură" (și "marmură" aduce conotații de rece, un rece cadaveric chiar) Stefăniță e "un arab fierbinte", "un demon căzut vînăt negru"[19]. Antinomia celor doi este resimțită deci pe două planuri: la nivelul intelectului, unde se concretizează în cuplul opozițional înger-demon și la nivel senzitiv, unde e percepută vizual și termic.

Purificarea prin iubire devine aici salvare, metamorfoză, renaștere sub o altă zodie: "O' de m-ar iubi Mira, de m-ar iubi, atunce/M-aș face-o filomelă ce cîntă-n sînte lunce,/M-aș face-un poet înger dintr-un tiran de fier/Ce înnegrește lumea sub cel mai senin cer"[20]. Arderea mistuitoare înseamnă redescoperire a eului primordial, a unui eu profund, a adevăratei esențe, căci transformarea demon, respectiv tiran ...) "poet - înger" aduce răsturnarea unei anumite viziuni a lumii și asumarea unui nou mod de a fi. Eliberîndu-se de strălucirea exterioară, efemeră - "iubirea m-a făcut să uit că-s domn"[21], afirmă Stefăniță - eroul se desprinde de condiția terestră, aspirînd spre un alt orizont. Cuvintele lui Maio surprind această reorientare: "Ea, (iubirea,Mira n.n.) îl va însufleți, îl va întoarce"[22]. Este o întoarcere asupra sinelui, o reintegrare în ritmul cosmic, o redescoperire a patriei natale - a ființei.

Puterea iubirii este puterea "femeii-cîntare", a "femeii-vrajă". Chipul ei angelic tulbură memoria bărbatului îndrăgostit, amintind o vîrstă de aur, o vîrstă mitică.

Atingerea idealului, apropierea de eroina "blondă ... ca Nordul ... frumoasă ca icoana cea sfîntă a Fecioarei Maria"[23] nu se poate realiza, însă, experienţa erotică e sortită eşecului. Umbra rămîne în noapte rîzîndu-şi de "regele noroc"[24]. In schimbul iubirii, tot ce-i poate oferi Mira domnitorului e moartea, iniţierea în dragoste devine iniţierea thanatică, văzută ca o altă posibilitate de reintregire a fiinţei. La graniţa dintre lumină şi întuneric, făptura lunatică, uneşte spaţiul terestru - străin cu patria natală a individului şi face posibilă trecerea.

La polul opus domnitorului e Maio, poetul care descoperă în iubire "lina pace, sublima mîngîiere"[25]. Trăind în istorie, fără însă a fi absorbit de ea, Maio simte chemarea unui alt timp, a unui timp mitic. Reîntoarcerea în acest timp e posibilă prin mijlocirea sentimentului erotic văzut ca ardere: "ard ca steaua în propria-mi lumină/"[26], o purificare prin topirea în visul de dragoste. A visa e pentru poet un mod de a exista în lume, mod spre care simte o puternică tentaţie. Imaginea femeii iubite se naşte în oglinda de cristal a visului, în "visul vieţii" unde devine "visul inimii triste"[27]. Transfigurată într-un spaţiu reflectorizant purificator, femeia e "o zeitate în albe şi lungi haine/Cu fruntea-n raze blonde"[28], e o "icoană", "o sfîntă", "o dulce rugăciune"[29], e "alba stea a miazănopţii"[30] ce străjuieşte pe cer. Aceleaşi imagini ce conturează chipul Mirei în portretul făcut de autor le regăsim aici. Natură luminoasă, senină, asociată cerului şi mării, eroina devine oglinda unei alte lumi spre care fiinţa lui Maio aspiră mereu.

Transcenderea ar putea fi reală, căci poetul este atras de "sufletul" femeii, de lumina lăuntrică ce o revarsă.

Iubirea în vis se instituie ca act magic, posibilitatea de a pătrunde într-un teritoriu altfel interzis, implicînd aspiraţia către infinit: "am văzut-o cu ochii, angel cu aripe de senin-aducerea aminte o face să-noate mereu în apa-lumină ce inundă fiinţa mea - inima mea doreşte s-o soarbă în nemărginirile ei -

şi speranţele mele aleargă/pe paşii umbrei fugitive"[31].

Portretul eroinei se întregeşte prin raportare la un alt personaj, Petru Majă (Petru Rareş). Înrudit cu călugărul din Povestea magului călător în stele, dar şi cu cel din Mureşanu, Majă e una din ipostazele creatorului, deţinător al unei puteri magice. Prin cîntecul lirei el atrage lumea în fiinţă,fiind consubstanţial demiurgului: "poate că toate, cetăţuia şi locuitoarea ei, nu sînt decît vrăji ale lui, închegări ale văzduhului"[32].

Dar creaţia se întoarce împotriva celui care a zămislit-o pedepsindu-l. Călugărul de pe malul mării nu se poate elibera de imaginea Mirei, decît prin asumarea eroică a destinului său de conducător. Intre mit şi istorie, Majă alege în final istoria.

Renunţarea la iubire implică renunţarea la pacea de dincolo de moarte, la reîntregirea fiinţei. Chemarea Mirei se pierde în întunericul istoriei, vîrtejul prezentului îl smulge pe erou din contemplare, şi-l redă istoriei.

Mira se retrage în castelul său, în somn, în moarte, şi-n uitare. Absorbită de vid, de nefiinţă, de infinitul cerului, ea devine lumină ce se coboară lin în marea-mormînt.

N O T E

1)G.Călinescu, Opere (13), Opera lui Mihai Eminescu (2)),1970, Editura Minerva, p.3o6.
2)Ioana Em.Petrescu, Configuratii, Editura Dacia,1981,Cluj-Napoca, p.175.
3)id. ibid. p.179.
4)Mihai Eminescu , p.50.

5)id. ibid.,p.82
6)Mihai Eminescu,op.cit., p.82.
7)George Călinescu, op.cit., p.257
8)Ioana Em.Petrescu, op.cit., p.172.
9)id. ibid., p.177-179.

1o)George Călinescu, op.cit.,p.311.
11)Mihai Eminescu, op.cit.,p.45.
12)id.ibid.,p.82.
13)id. ibid.,p.82
14)id.ibid.,p.82.
15)id.ibid.,p.82.
16)Ioana Em.Petrescu, op.cit.,p.177.
17)Edgar Papu, Poezia lui Eminescu. Elemente structurale, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p.9, 1o.
18)Mihai Eminescu, op.cit., p.45.
19)id.ibid.,p.52.
2o)Mihai Eminescu, id.ibidem,
21)ib.ibid.p.69
22)id.ibid.,p.52.
23)id.ibid.,p.49.
24)id.ibid.,p.52
25)ib.ibid.,p.69.
26)id.ibid.p.71.
27)id.ibid.,p.71.
28)id.ibid.,p.71.
29)id.ibid.,p.72.
3o)id.ibid.,p.71.
31)id.ibid.,p.72.
32)id.ibid.,p.454.
33)id.ibid.,p.48.

B I B L I O G R A F I E

Călinescu, George, Opere (13) Opera lui Mihai Eminescu, 1970, Editura Minerva

Eminescu, Mihai, Opere IV. Teatru, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Papu, Edgar, Poezia lui Eminescu, Elemente structurale, Editura Minerva, Bucureşti, 1971

Petrescu, Ioana Em., Configuraţii, Editura Dacia, 1981,Cluj-Napoca

Popovici, Dumitru, Poezia lui Mihai Eminescu, Editura Tineretului, 1968, Bucureşti

Vianu, Tudor, Studii de literatură română, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965

Stud. Petrică CRISTOFIR
Anul IV, Craiova

SCHIŢA UNUI POSIBIL POEM: POEMUL LUI MUŞATIN

"Murind cu spiritul la treizeci şi trei de ani", după expresia lui George Călinescu, Eminescu nu şi-a desăvîrşit opera, care - aşa cum dovedesc manuscrisele - este departe de a se fi rotunjit deplin în capodoperele sale consacrate: Scrisorile, Luceafărul.

Mari proiecte apar în jurul anului 1879, legate îndeosebi de obsesia mitului dacic şi de adîncirea tonalităţii folclorice. Pe marginea unui asemenea proiect se pot face speculaţii, deşi stadiul elaborării este încă în faza de început. În manuscrisul 2279, pe marginea poemului Muşat şi codrul, Eminescu nota un plan al unui vast poem în şapte capitole, dedicat unui legendar Muşat: Muşat şi codrul, Visele unei nopţi de vară, Musat la biserică, Muşat la domnie, Muşat în război, Muşat şi cetitorii de zodii, Muşat şi vitejiile de pe cale.

Călinescu observa frecvenţa obsedată a numelui, încă din proiectele de teatru, iar Perpessicius sugerează posibile interpretări pe care însă evită să le finalizeze, constrîns fiind de rolul editorului.

Avea Eminescu de gînd să definitiveze acest proiect grandios? Dacă urmărim unitatea universului poetic din cîteva postume ale perioadei 1879-1883 (Între nori şi între mare, Peste codri sta cetatea, Dragoş Vodă cel Bătrîn, Muşatin şi codrul, Ursitorile, Povestea Dochiei şi ursitorile, Muşat şi ursitorile) putem observa existenţa unei intenţionalităţi poetice care să materializeze planul schiţat în manuscrisul 2279.

Ca poem legendar, poemul lui Muşatin este pe cale să-şi materializeze planul schiţat în manuscrisul 2279.

Ca poem legendar, poemul lui Muşatin este pe cale să-şi cîştige o schemă epică de proporţii care începe spectaculos cu legenda Dochiei şi a lui Traian. Dochia este o fiică de ciobani, stăpîni peste o ţară de păduri, ce şi-a ales drept soţ un mire din Apus: "Era mîndru şi voinic,/N-avea grijă de nimic./Era mîndru şi-narmat,/Un oştean împlătoşat".

Căsătoria a stîrnit mînia popoarelor din Răsărit (Popoarele migratoare?) care năvălesc peste ţară "în puhoi" şi distrug împărăţia abia consolidată: "Răsărite din pustiuri.../Mai călări şi mai pe jos/Tot veneau în nour gros,/Veneau roiuri,veneau turmă/Şi lăsau pustiu-n urmă,/Veneau turmă,veneau vale/Şi surpau cetăţi în cale".

Dochia s-a izolat în codru şi în pustietatea iernii sau sub protecţia teilor înfloriţi (Eminescu exersează ambele variante) se naşte viitorul erou, al cărui destin este singularizat prin oprirea în loc a timpului: "Opri Orion ale sale pasuri/Ca soarta-n lume el să i-o croiască/Şi s-a oprit Neptun în drumu-i sferic/Muţit-au limbe de l-a vremii ceasuri".

Urmează apoi interesul special acordat momentului ursitorilor. Perpessicius observa că Dochia şi ursitorile şi Ursitorile sînt o prelungire din Miron şi frumoasa fără corp. Basmul poate constitui un preludiu al ideii poetice, dar, ca şi în cazul relaţiei Fata în grădina de aur - Luceafărul putem observa acelaşi proces de modificare a intenţiei poetice, descoperită mai întîi în basm.

În Miron şi frumoasa fără corp, nesăbuinţa mamei făcea să-i fie menită aspiraţia spre ce "n-are-n lume asemănare".

În Muşat şi ursitorile, la nostalgia frumosului feminin se adaugă motivul tinereţii fără bătrîneţe: "Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna/Un dor adînc şi îndărătnic foarte/De-o frumuseţe cum nu e nici una.//Si s-o ajungă chiar i-a dat de soartă/Căci tinereţe neîmbătrînită îi dăruim/Şi viaţă făr' de moarte".

Aspiraţia erotică dispare însă în Dochia şi ursitorile, adîncindu-se surprinzător de grav predestinarea de a fi veşnic. Urîndu-i-se "să fie mare împărat", "să fie tare/Fără de asemănare/Cum nu e viteaz sub soare", la cererea mamei se adaugă: "Numai tu vei mai avea/Ce nu are nimenea,/Căci acum ţi-e dat de soartă/Viaţă fără moarte/Si ţi-e dată tinereţe/Fără bătrîneţe".

Legătura cu basmul a fost întreruptă deoarece Eminescu intenţiona probabil să continue fabulosul destin al lui Muşatin ca "predestinare în suferinţă". Ajuns la vîrsta tinereţii, co-

drul vrea să şi-l aleagă împărat, dar eroul refuză, tulburat de chinul "dorului de ducă" sau al "dorului de cale": "Căci aşa menit sînt eu/Să-mi fac cale pe pămînt,/Să-mi întind cărările,/Să cutreier ţările,/Ţările şi mările".

El pleacă mai întîi spre muntele cel mai înalt (Ceahlăul), coborînd din mit într-o istorie legendară, într-o ţară cu bogăţii fabuloase şi relief natural de cetate: "Si pe vîrfuri de păduri/Mănăstiri cu-ntărituri./Vede tîrguri,vaduri,sate/Pe cîmpie presărate./Vede turmele de oi/Cu ciobanii dinapoi./Iară herghelele/Petreceau cîmpiile./Şi de-a lungul rîurilor/S-aşterneau pustiurilor".

În centrul spaţiului cuprins cu privirea stă cetatea lui Dragoş Vodă cel Bătrîn, într-o ridicare spre cer îndrăsneaţă,amintind imaginea gotică a castelului împărătesc din <u>Basmul lui Arghir</u> sau pe cea a castelului Genarului, zvîrlit pe stîncă la marginea mării: "Stă domneasca cetăţuie/Ce cu crestele-i se suie/Repezite înspre nori/Peste codri sunători./Cu-a ei ziduri,cu-a ei bolţi/Si cu turnuri pe la colţi./Ziduri grele şi cu creste/Cum au fost şi nu mai este/Printre arcurile grele,/Printre negrele zăbrele,/Abia soarele străbate/Intre tinzi întunecate".

Toată această materie epică ar concretiza prima secvenţă din gînditul poem al lui Muşatin - <u>Muşatin şi codrul</u>.

O analiză mai detaliată ar putea evidenţia procesul de rescriere într-o metrică populară a unor idei din încercări ulterioare abandonate, preluate acum, parcă într-o dorinţă de a alcătui o nouă sinteză în cadrul generos al unui proiect de mari proporţii. Descrierea acestuia reia imaginea luxuriantă a miticei Dacii din <u>Memento mori</u> în linii mai simple, datorate versului popular.

A fost asociată creaţiei sale legenda genezei poporului român şi au fost redescrise ipostazele sale exemplare: Făt-Frumos, Ileana Cosînzeana. Din capitolul al II-lea - <u>Visele unei nopţi de vară</u>-poetul elaborează motivul central, cel al "Zburătorului", într-o înscenare care să sugereze o schiţă epică. Mărgărita, fata lui Dragoş, trece călare prin codru:"Pe-un cal alb ca de ninsoare/Cu nafturile de-argint/Şi presun pîn-la pămînt",

întîlnind "sub teiul sfînt" - Zburătorul care poate fi Mușatinul coborît spre țară în peregrinările ce i-au fost ursite. Scena amintește poemele publicate: Făt-Frumos din tei, Povestea teiului, Peste vîrfuri, ori substanța actului al II-lea din drama Bogdan-Dragoș. Oricum, ideea poetică centrală a acestui capitol este dragostea, sugerată și de titlul Visele unei nopți de vară.

Urmărind proiectul schițat, celelalte capitole nu mai au un text bruionar de referință. Putem numai intui că ar fi urmat căsătoria (Mușat la biserică), apoi cîștigarea tronului (Mușat la domnie), apărarea țării (Mușat în război).

Oarecum surprinzătoare sînt titlurile ultimelor două capitole Mușat și cetitorul de zodii care ne duce cu gîndul la Feciorul de împărat fără stea, trimis la mag să-și afle destinul, iar Mușat și vitejiile de pe cale ar putea să sugereze transformarea eroului într-un cavaler rătăcitor.

Oricum, ultimele două se abat ca intenție de la unitatea mitică a unui poem românesc al istoriei legendare.

Dacă nu sînt citite separat, aceste texte pot oferi imaginea unui laborator fragmentat al unui mare poem, un rol important în unificarea lor ca părți avîndu-l și tonalitatea folclorică.

Avînd ca preludii idei poetice risipite în foarte multe alte poeme, el ar fi putut constitui marea sinteză de inspirație națională a operei lui Mihai Eminescu, pe care însă n-a mai avut timpul s-o desăvîrșească.

BIBLIOGRAFIE

Eminescu,Mihai, Opere, vol.III,V,VI (Ediție critică îngrijită de Perpessicius), Editura Academiei, București,1939,1958,1963

Călinescu,George, Opera lui Mihai Eminescu, Editura Minerva, București, 1976, pg.96-98

Perpessicius, Divertisment folcloric, în vol.Eminesciana, Editura Minerva, București, 1971.

Stud. Cristina MIHAI
Anul II, București

SUBSTRATUL MITIC ÎN POEZIA "O, MAMĂ..."

"Miturile sînt plăsmuiri de intenție revelatorie și întîiele mari manifestări ale unei culturi" spunea Blaga. Si, într-adevăr, ar fi greu să ne închipuim o cultură cu valori distincte fără mitologie. Dar și mai greu ar fi să ni-l imaginăm pe Eminescu și să-l înțelegem fără a-l raporta la străvechile mituri ale umanității. Mitul este la Eminescu un mod de a gîndi, de a-și reprezenta lumea. Regăsim la el același apetit al începuturilor, al genezei și vîrstelor aurorale, ca la toți marii lirici ai popoarelor foarte vechi.

Cu toate acestea, substanța mitică a creației eminesciene a fost cercetată pînă acum insuficient, evidențiindu-se doar unele aspecte și probleme ținînd de această perspectivă, de altfel fundamentală pentru înțelegerea gîndirii poetului. Or, pentru a surprinde întreaga complexitate a ceea ce se numește miracolul eminescian e nevoie de o viziune totalizatoare, care, pornind de la parte, să reconstituie întregul.

În monografia sa Opera lui Mihai Eminescu, G.Călinescu observa cu perfectă îndreptățire că Eminescu a fost "cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură", cu "acel echilibru în care totul pare cu rost și folositor"[1]. Marele nostru poet nu se mărginise doar la aprofundarea literaturii, filosofiei și științei contemporane sau la contactul cu scrierile anterioare. El a zăbovit îndelung pe tărîmurile anticei gîndiri indice, grecești sau egiptene, pe care a asimilat-o și căreia n-a întîrziat să-i dea o nouă viață în majoritatea scrierilor sale. Opera eminesciană își are rădăcini nu mai puțin adînci în folclorul și în mitologia străveche a poporului nostru, care, ivit aproape pe neștiute la cumpăna dintre Orient și Occident, și-a făurit o gîndire proprie, reprezentînd o sinteză originală a culturii celor două lumi. Din această perspectivă e de înțeles și capacitatea extraordinară a lui Eminescu de a trece în poezie tot ce a trăit în planul cultural sau existențial, separînd aleatoriul de permanențe, ridicîndu-se invariabil în sfera arhetipiilor. Se poate vorbi, în consecință, de un orizont mitic al in-

tregii creaţii eminesciene. În oricare zonă a creaţiei sale se poate releva existenţa unui substrat mitic. Este ceea ce vom încerca să facem aici, examinînd un binecunoscut poem din vremea deplinei maturităţi artistice, - O, mamă...

Scrisă în solitudinea unei nopţi de zbucium, poezia O, mamă... e un acord al cîntecului de lebădă intonat de poet înaintea marelui somn al morţii. Absenţa variantelor face dovada unei compuneri de mare spontaneitate, iar puterea ei incantatorie şi tonul liturgic cuprind valenţe necunoscute înainte în scrisul eminescian şi în poezia românească în general. Iar dacă ne gîndim că poezia a fost creată în 1880, la puţin timp după ce poetul şi-a pierdut mama, vom înţelege mai bine atmosfera ei specifică.

Trebuie să observăm de la bun început structura duală a poeziei, care se constituie pe două planuri: unul relativ uşor perceptibil, iar celălalt abscons. În structura de suprafaţă se impun atenţiei noastre intensitatea sentimentelor, vraja naturii insinuant vorbitoare, lirismul înfiorat; luate în ansamblu, toate acestea conferă versurilor eminesciene un misterios accent cosmic. În structura de adîncime se dezvăluie însă un întreg scenariu mitic, acţionînd ca şi ocult asupra înţelegerii şi sensibilităţii noastre. Aceste rezonanţe din adînc reamintesc şi confirmă observaţiile lui Blaga cu privire la extinderea în orizont mitic a toate cîte le trăiesc oamenii: "Existenţa întru mister şi revelare este un mod eminamente uman. Omul e viu. Şi se simte trăind într-o lume vie. Cînd trăieşti o mare suferinţă sau o mare bucurie, acestea se revarsă asupra lumii, chiar fără să vrei şi chiar împotriva voinţei. Orice gest al realităţii, orice aspect al ei, clătinarea unei frunze, căderea unei raze, participă la suferinţa şi la bucuria omului. Această lume e în anume sens o prelungire a timpului nostru. Cînd copacul îşi mişcă o creangă, omul simte această mişcare ca un efort al braţului său. Cînd suflă vîntul, omul simte această suflare ca o suflare a sa infinit crescută"[2].

Asemenea corespondenţe, resimţite intens, descoperim în poezia O, mamă..., urmărind chiar şi numai configurarea structurii ei de suprafaţă. Răzbat ca şi aievea din versuri suflarea lină, mîngîietoare a vîntului, freamătul frunzelor care se desprind din salcîm, murmurul apei ce unduieşte la hotarul dintre două lumi. Iar

ramura de tei care va umbri mormîntul poetului e ca o prelungire a existenței sale după moarte în sînul naturii. Poezia devine astfel o elegie testamentară. Iar năzuința reintegrării în natură, ca motiv constant al liricii eminesciene, ne trimite cu gîndul înapoi, demult, într-un timp mitic - la ciobanul care îi încredința mioarei sale ultimele-i dorințe. Am putea spune, astfel, că <u>O, mamă...</u> este a cincea versiune cunoscută a poeziei <u>Mai am un singur dor</u>. Ambele elegii sînt o expresie a aspirației poetului spre liniște și odihnă prin moarte, a speranței de a se mîntui de durerea, zbuciumul și suferințele pe care le presupune existența terestră, a integrării în acea armonie eternă din perspectiva căreia orice ființă și lucru își au un loc și un rost al lor.

La nivelul structurii de suprafață, între cele două poezii există evidente puncte comune: "teiul sfînt" care-și scutură creanga deasupra mormîntului, murmurul apei și adierea vîntului, - toate acestea fiind în viziunea poetului elemente necesare ale armoniei eterne. Sînt înrudiri ce se explică în plan genetic, deși rezolvarea motivului central e diferită în cele două elegii. Unele versiuni ale poeziei <u>Mai am un singur dor</u> prevestesc și pregătesc <u>O, mamă...</u> Într-o seamă de variante din 1878 și 1879 revine în final - ca un leitmotiv - tema luceferilor ce se identifică cu niște prieteni. În altele, prezența luceferilor suplinește absența părinților, pentru ca într-o a treia categorie să se producă asimilarea părinților cu prietenii. Există și versiuni în care rolul luceferilor este preluat de cer și pămînt: "Și ceruri și pămînt/Să-ți fie prieteni"; sau: "Ș-acei luceferi sfinți/Ce tremură-n cetini/Cum n-oi avé părinți/Să-mi fie prieteni"; de asemeni: "Ș-acei luceferi sfinți/Ce tremură-n cetini/Mi-or fi ca dulci părinți/Și tineri prieteni"[3] Peste tot de altminteri, în variante, ca indiciu al unor subiacențe mitice, natura e înzestrată cu virtutea de a echivala prezența mîngîietoare a părinților sau sprijinul devotat al prietenilor. Din perspectivă umană, așadar, comuniunea cu natura se realizează la nivel cosmic. Ea reprezintă astfel, de fapt, sincronizarea ființei individuale cu ritmurile universului, inserierea individului în totalitatea vieții universale - de la mineral și acvatic, pînă la mișcarea astrelor. Moartea este văzută deci ca o

stare de a exista în marele Tot.

Într-un studiu dintre cele mai pertinente[4], Tudor Vianu releva că în O, mamă... avem de-a face cu o particularizare a noţiunilor de "părinţi" şi "prieteni" - unii în persoana mamei, ceilalţi în persoana iubitei. In sprijinul acestei observaţii vine varianta din 1879, care poate fi considerată drept faza de tranziţie dintre Mai am un singur dor şi O, mamă... Găsim aici motivul sădirii teiului la căpătîi de către iubită, aceasta cumulînd şi funcţia părinţilor, şi pe cea a prietenilor. Poetul îşi exprimă de asemenea dorinţa ca nimeni să nu-i plîngă la creştet. E un ceremonial care corespunde, în proiecţie mitică, ritualului magic pe care mioara năzdrăvană urma să-l îndeplinească la moartea ciobanului. Teiul are şi el o semnificaţie mitică: e simbolul legăturii cu infinitul, coloana, axa lumii care susţine cerul şi ţinteşte în acelaşi timp spre centrul pămîntului, asigurînd astfel unitatea universului. E de remarcat că ramura pe care o pune iubita la mormînt este "cea mai veştedă". Analogia cu cel ce s-a stins este evidentă, mai ales că epitetul "veşted" e atribuit nu numai copacului, dar şi omului: "Iar tu iubita mea/Văzîndu-mă veşted" Lacrimile iubitei fertilizează pămîntul, determinînd revenirea la viaţă a teiului, care "Asupră-mi umbreşte/Eu voi dormi mereu/Mereu el va creşte". Este, aceasta, o posibilă sugestie a renaşterii poetului într-o altă ipostază. A continuităţii vieţii în eternitatea universului.

S-ar zice că, simţind asupră-i aripa morţii, poetul face pe drumul către nefiinţă un ultim popas la mormîntul sfînt al mamei. Aici i se pare că aude de dincolo de vremi glasul ei unduios ca framătul salcîmilor, iar chemarea aceasta - parcă multiplicată de frunzele în zbucium autumnal - exercitată asupra lui o atracţie irezistibilă. Si din sufletul său chinuit izbucneşte un strigăt, o rugăciune răscolitoare: "O, mamă, dulce mamă..." Mama este minunea cea dintîi, fiinţa al cărei zîmbet ocrotitor ne-a învăluit copilăria; este cea la care ne întoarcem mereu în momentele de cumpănă. Iar poetul se află într-unul din aceste momente, însingurat şi cu presentimentul morţii inevitabile. De aici sfîşierea infuză, care i-a cuprins parcă întreaga fiinţă şi întregul mod de percepere a

lumii, în anii de după stingerea "dulcii mame".

Ecouri proaspete, patetice, ale trecerii mamei în neființă se infiltraseră întîi în poezia *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci* (din 1876); tonul e de bocet nealinat: "...cînd pe dînsa cu țărnă-a coperit-o,/Părea că lumea-i neagră, că inima îmi crapă/Și aș fi vrut cu dînsa ca să mă puie-n groapă/ ... /Cînd clopotul sunat-au, plîngea a lui aramă/Și rătăcit la minte strigam: unde ești mamă?/Priveam în fundul gropii și lacrimi curgeau rîu/Din ochii mei nevrednici pe negrul ei sicriu,/Nu știam ce-i de mine și cum pot să rămîn/În lume-atît de singur și-atîta de străin". Și totul, după asemenea versuri, se strîngea într-un imens semn de întrebare al poetului, care, cu ființa descumpănită, nu cu liniștea teribilă din prima strofă a poemei *O, mamă...*, încerca să descifreze noima ritualului de înmormîntare.

Este interesant de relevat că din același sentiment de apăsare, deși cu o altfel de reprezentare a lucrurilor, s-a ivit și poezia *La servante au grand coeur* (*Mai ți-amintești, măicuță...*) a lui Baudelaire. Obsedat de amintirea dădacei care i-a ocrotit copilăria, poetul își închipuir chinurile cumplite pe care le îndură aceasta în mormînt: "Cei răposați, sărmanii, de chin în veci nu scapă"; "roși de visuri și negre meditații,/Fără de soț în paturi și fără conversații,/Schelete înghețate, muncite de toți viermii,/Ei simt cum se destramă omăturile iernii..." Imaginea hidoasă a descompunerii e de un realism macabru. Însă cel mai cumplit chin este în această poezie a lui Baudelaire, ca și la Eminescu, reprezentarea solitudinii absolute, resimțită ca înstrăinare și părăsire: "Ei simt cum se destramă omăturile iernii/Și veacul cum se scurge și nici o rudă bună/Nu vine să le pună pe cruci altă cunună"[5]. Și e firesc ca, reprezentîndu-și posibilitatea semnelor de pioasă aducere-aminte a celor morți doar din partea semenilor în viață ai acestora, poetul francez să concentreze în poezia sa un strigăt de durere, dincolo de orice posibilă consolare.

Însă, nu astfel e în *Mai am un singur dor* și în *O, mamă...* unde Eminescu adoptă față de moarte atitudinea ciobanului mioritic, reprezentîndu-și o contrapondere a singurătății în care semenii îi pot lăsa pe cei duși fără de întoarcere. Plecați dintre

cei vii, ei sînt primiţi firesc în familia fără de confinii a stihiilor. De aici sentimentul dureros, dar echilibrat, rezultînd din contemplarea şi înţelegerea ritmurilor eterne ale firii. În poezia O, mamă..., poetul trăieşte impresia că răspunzînd chemării parcă zvonind din elementele firii a mamei nu va mai fi singur, că o va reîntîlni dincolo de moartea în chip antropomorfic înţeleasă. Este cunoscut faptul că Eminescu şi-a divinizat mama şi că stingerea ei l-a zguduit profund. De aceea, amintirea ei capătă în versurile poeziei O, mamă... accente cosmice şi dimensiuni de mit. În structura de adîncime a poeziei, "dulcea mamă" este nu numai ființa care i-a dat viaţă fiului, i-a străjuit copilăria şi aşteaptă să-l întîmpine în clipa morţii.Ea devine în asemenea context structural asemeni acelei antice Geea din care s-au desprins oamenii în primordiala "negură de vremi". Acel "la tine tu mă chemi" venit "pe freamătul de frunze" este asimilat astfel reîntoarcerii prin moarte în pămîntul din care ne-am născut. Într-un imn atribuit lui Homer (preluat şi de presocraticii, asupra gîndirii cărora Eminescu meditase temeinic), Geea era slăvită astfel: "Eu voi cînta pămîntul ... Străvechea mamă a tuturor, aceea care nutreşte toate fiinţele răspîndite în lume. O, te salut pe tine, mamă a zeilor, soaţă a lui Uranus înstelatul. "Imnul slăvea astfel pe Geea, pentru că elinii socoteau că din unirea pămîntului cu cerul s-a născut tot ce fiinţează în univers: aştrii, lumina şi vînturile, apele şi făpturile, chiar zeităţile ce populau Olimpul. Geea - după cum a relevat, între alţii, Mircea Eliade[6] - este principiul feminin prin excelenţă, simbolul fecundităţii, al unei fecundităţi nemăsurate, specifice epocilor primordiale. Ea este cea care i-a zămislit şi pe zei,şi pe muritori.

Într-o viziune proprie, asociindu-i elemente zendaiste, mitul acesta fusese preluat de Eminescu într-o poezie din 1872, intitulată Demonism. Pămîntul este aici "vechiul Titan" din care au luat fiinţă oamenii. E mama noastră, a tuturor. Din el ne tragem seva şi doar în el vom găsi liniştea şi împăcarea pe care le căutăm o viaţă întreagă. E paznic credincios la porţile fericirii noastre: "O binefăcătoare ne dă ... ,/Nepreţuită-n duioşia ei,/El ne permite ca să ne întoarcem/Dup-o viaţă vană, zgomotoa-

să,/În sînul lui - în sînul lui/și-al păcii"[7]. Incît, fără a mai insista asupra complicărilor dualist-romantice ale acestui mit în amintirea poezie de tinerețe, vrem să relevăm numai că, raportîndu-ne la el, putem înțelege mai bine relația care se stabilește între poet și amintirea mamei în poezia de care ne ocupăm. Mama apare aici, prin sugestiile structurii de adîncime, ca un simbol al teluricului, al stihialului nu înspăimîntător - precum în poezia citată a lui Baudelaire, ci protector, benefic. Iar așa fiind, este evident că nu poate fi vorba în structura de adîncime a poeziei <u>O, mamă...</u> doar de o filosofie naturistă, simplă, "populară" (deși am subînțeles mereu că nu o exclude), ci de una savantă, ermetică, avîndu-și izvorul în cosmologia tradițională și în mituri, "ca modele exemplare ale tuturor activităților omenești semnificative"[8]. Imaginea mamei a fost deci ridicată la rang de arhetip, de atotcuprinzător spațiu matricial. In asemenea context al structurii de adîncime a poeziei, care ne sugestionează ocult, relația fiu-mamă devine o relație ins-natură. Dorința de a adormi la sînul matern e traductibilă astfel prin dorința de a se integra în natură. Substratul mitic al motivului din prima strofă a poeziei <u>O,mamă...</u> devine în felul acesta cu totul evident. Un alt mit străvechi, analizat de C.-C.Jung[9], exprimă chiar foarte clar un asemenea înțeles: "Si eu înlănțuit de brațele mamei la sînul ei ... fac în așa fel încît substanța mea să se unească cu a ei și să rămînă în repaos".

Tranziția parcă abruptă de la prima strofă a poeziei (consacrată mamei), care l-a preocupat îndeosebi pe Tudor Vianu în studiul amintit, spre celelalte două e de înțeles mai bine îndeosebi prin particularitățile structurii de adîncime. În această privință, raportarea la o altă poezie baudelairiană, <u>La Géante</u> (<u>Uriașa</u>) poate fi instructivă, ca punct de trecere spre cele ce vor urma. Iubita, ca întruchipare a principiului feminin, este asimilată în <u>La Géante</u> cu natura-mamă. Trimiterea clară la timpul mitic al începuturilor, cînd "Natura cu vlaga ei poznașă/Naștea mereu ciudate făpturi și monștri noi", îndepărtează orice posibilitate de confuzie. Așa fiind, iubita capătă la Baudelaire dimensiuni hiperbolice, ca expresie a plenitudinii formelor naturii:

"fată uriaşă", "pietrosu-i trup în jocuri cumplite înflorind", "coama picioarelor enorme", - toate acestea vizează stihialul. Iar în ultimele versuri se realizează o suprapunere totală a celor două reprezentări - a iubitei şi a naturii: "Să dorm domol la umbra vînjosului ei sîn/Cum doarme-un sat în pace la poalele-unui munte"[10]. Prin însăşi asimilarea ei cu natura-mamă, iubita capătă în viziunea baudelairiană funcţie maternă. Si astfel cercul se închide.

Din perspectiva situării în plan mitologic a ultimelor două strofe trebuie privită, la Eminescu, introducerea iubitei într-o poezie care - după cum anunţă şi titlul - este adresată mamei. Fiindcă, altminteri, s-ar părea că acest nou moment sparge simetria compoziţională a poeziei. Si totuşi nu este aşa. La nivel formal, O, mamă... se distinge printr-o simetrie perfectă. E alcătuită din trei sextine, fiecare avînd în final cîte un vers care, deşi apare puţin modificat, se constituie ca un refren al întregii elegii: "Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu","Mereu va creşte umbra-i, eu voi dormi mereu", "Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu". Remarcăm prezenţa obsesivă a adverbului mereu, care încadrează fiecare vers, aducînd astfel în prim plan reprezentarea mobilă, fluentă a timpului ca o realitate materială, izbitoare. E asigurată astfel unitatea nu numai a întregii poezii, dar şi la nivelul fiecărui vers. Ne atrage atenţia, de asemenea, distribuirea savantă a pronumelor personale eu, tu, noi, între care vocea care ni se confesează alunecă succesiv de-a lungul versurilor. În prima strofă apare tu, în cea de a doua - eu, pentru ca în final, prin reunirea celor două apelative pronominale, să rezulte noi. Simetria în plan expresiv a fost pe deplin posibilă din pricină că în structura de adîncime a poeziei imaginea iubitei se suprapune peste cea a mamei. În acest sens, Tudor Vianu observa cu ştiuta-i pătrundere: "În imaginea iubitei, care i se prezintă la un moment dat, el poetul - n.n nu încetează să întrezărească pe femeia ale cărei mîngîieri legănătoare prefigurau, în copilăria lui, toate armoniile odihnitoare ale naturii, toate vrăjile cu care firea adoarme chinuitoarea conştiinţă de sine a omului. Iubita se topeşte în imaginea mamei, se asimilează cu ea, încît adresîndu-i-se, el îi cere ceea ce numai unei mame i se

poate cere: mîngîierea care odihnește și adoarme"[11].

Prin urmare, spre deosebire de calea mai nemijlocită spre mit pe care a mers Baudelaire, Eminescu a recurs la sublimări, ipostaziind virtualitățile de mamă ale iubitei, hiperbolizîndu-le neostentativ. Așa cum se dezvăluie ea în poezia O, mamă..., începînd cu strofa a doua, relația poet-iubită este mult mai complexă decît pare ea la prima vedere. Dacă numai iubitei el crede că îi poate cere să-și reprime lamentele la ceasul marii sale plecări; dacă numai pe ea este încredințat că o poate iniția în miticele taine ale seninei treceri spre un nou regim și ciclu de existență, rugînd-o să-i sădească o ramură de tei la creștet - înseamnă că toate acestea pornesc dintr-o dragoste complexă și completă totodată, care se adresează unei femei deosebite, în stare de recunoaștere în ființa ei multiplele valențe pe care asemenea sentiment le propune. Femeia iubită nu poate fi doar un chip frumos. Ea întrunește în prezentarea poetului virtuți și de prietenă, și de amantă, și de soție, și de mamă - în același timp. Prin intensitate, prin setea de planitudine depășește o asemenea iubire cadrul obișnuitului, căpătînd dimensiuni mitice. "E - cum atît de frumos se exprima Tudor Arghezi - o dragoste de păsări albe, care străbat eternitatea și se întîlnesc din zbor în dreptul unei stele"[12]. Dragostea e o supremă căutare înscrisă în structura biologică și psihică a ființei individuale, tinzînd să ducă la împlinirea vieții proprii prin deplina identificare cu o altă ființă. Reprezentînd deci o experiență radicală, transfiguratoare, o încercare de restabilire a unității primordiale din care s-ar zice că ne-am desprins cîndva, marea iubire are multe analogii cu moartea sau cu increatul, pe care le invocă adesea ca metaforă supremă.

Din această perspectivă sugerează a fi interpretată ultima strofă a poeziei O, mamă..., în care Eminescu își exprimă dorința de a se odihni în eternitate alături de iubită: "Iar dacă împreună va fi ca să murim,/Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim,/Mormîntul să ni-l sape la margine de rîu,/Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu;/De-a pururea aproape vei fi de sînul meu.../Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu". Marile iubiri,

constituind fapte de creaţie echivalente unor cosmogonii, au tendinţa de a ocoli orice artificiozităţi, creindu-şi un locus amoenius cu toate atributele primordialului şi cu deschidere către formele de fiinţare durabilă, - cum e pretutindeni, în intenţionalităţile lui, spaţiul Erosului la Eminescu. De aceea nu vrea poetul să fie îngropat în "triste zidiri de ţintirim", ci "la margine de rîu", adică într-un loc unde să se poată săvîrşi gestul sacru al refacerii unităţii primordiale.

Cununa de înţelesuri ale acestei ultime strofe din poezia O, mamă..., amintitoare a multor sensuri absconse din poeme ca Despărţire, Din valurile vremii, ca şi din finalul modificat la versificarea basmului Fata-n grădina de aur ("Un chin s-aveţi: de-a nu muri de-odată"), evidenţiază o foarte răspîndită reprezentare mitică a dragostei, - nu mai puţin cuprinzătoare decît cele relevate anterior. E mitul care, de-a lungul infinitelor sale metamorfoze, a prezidat la configurarea legendei despre Tristan şi Isolda, a dramei shakespeariene Romeo şi Julieta şi a altor mari opere. Din cristalizările lui propriu-zis mitologice, aparţinînd unor timpuri de mult apuse, e suficient să amintim doar cîteva. Intr-un astfel de mit străvechi se spune că "aşa cum umbra urmează totdeauna corpului celui care se plimbă pe la soare ... , aşa şi Adam hermafroditul, deşi apare sub formă masculină, o poartă mereu cu el pe Eva, femeia sa, ascunsă în corpul lui"[13]. E aici, după cum se observă, versiunea menţinută în stare de sugestie a mitului biblic despre naşterea Evei din coasta adamică. In mitologia chineză e frecventă raportarea la "Yang" (principiul masculin, dinamic, activ) şi la "Yin" (principiul feminin, static, pasiv, formal), din interacţiunea cărora au luat naştere toate modurile de existenţă, între care şi cel al oamenilor. Ca atare, aceste principii sălăşluiesc în fiecare fiinţă omenească, diferit proporţionate, dar tinzînd mereu spre echilibru. Bărbatul are mai mult "Yang", femeia - mai mult "Yin". Prezenţa doar a unuia dintre cele două principii ar împiedica relaţiile fireşti dintre sexe, comunicarea; numai corelarea şi dominarea lor printr-o dialectică adecvată firii lucrurilor asigură echilibrul omului. E de observat, în treacăt, că o asemenea

viziune despre firea omenească o regăsim ivindu-se în cadrul scientismului psihanalitic, unde asemenea principii sînt denumite _animus_ (masculinul) şi _anima_ (femininul). Insă, aşa cum s-a întîmplat adeseori, configurarea ce s-ar putea numi "clasică" a mitului despre unitatea primordială a fiinţei umane şi ulterioara ei scindare în două sexe e de aflat în _Banchetul_ lui Platon, atunci cînd Aristofan povesteşte într-o formă coerentă ceea ce mult mai vechi tradiţii orale transmiseseră cu privire la "androgin". Cîndva, _in illo tempore_, spune Aristofan, omul era o fiinţă bisexuată, suficientă sieşi în perfecţiunea ei, care mergea pînă la înfruntarea zeilor. De aceea i-ar fi şi transformat zeii pe oameni în fiinţe unisexuate, adică imperfecte, supuse unei indefinite alienări. Si de aceea fiecare om aspiră să-şi refacă desăvîrşirea iniţială, prin reintegrarea sexului opus. "Fiecare dintre noi este o jumătate de om despărţită de întregul ei,- lămurea Aristofan,- şi fiecare jumătate îşi caută necontenit frîntura ruptă din el însuşi"; "întreg neamul omenesc ar fi fericit numai dacă fiecare şi-ar împlini dragostea, ... refăcînd vechea natură". Şi Aristofan îi atribuie lui Hefaistos următoarea ipotetică propunere făcută oamenilor: "aflaţi că eu vreau să vă unesc, ... vreau să fac din voi doi o singură fiinţă; astfel, cît veţi trăi, să trăiţi laolaltă, iar cînd veţi muri, ... să muriţi laolaltă". După care povestitorul sfîrşeşte prin a opina: "Auzind acestea, ştim bine că nici unul dintr-înşii n-ar refuza ... Dimpotrivă, fiecare ar crede că a auzit cu-adevărat ceea ce dorea de multă vreme"[15].

... "Să muriţi laolaltă", îşi imagina Aristofan că ar fi putut Hefaistos să le propună oamenilor. "_Un_ chin s-aveţi: _de-a nu muri de-odată_", îşi închipuise Eminescu a fi cel mai crîncen blestem pe care l-ar fi putut profera zmeul din _Fata-n grădina de aur_. "Iar dacă împreună va fi ca să murim", îşi imaginează Eminescu, în poezia _O, mamă..._, ca o prea norocoasă eventualitate. Iată înrudiri şi similitudini care, coroborate cu cele din primele două strofe, arată că întreaga poezie are la bază un complex scenariu mitic, - aşa cum am încercat să relevăm. Si, dată fiind încatenarea inextricabilă a unor asemenea mituri, care exclude ideea de simplă, obedientă "influenţă", - ce poate să semnifice

reactualizarea de pe o temelie nouă, într-un context profund original, a acestui veritabil rămuriș mitic? Nimic altceva, înclinăm să credem, decît că Eminescu trăia, gîndea, crea exponențial, dintr-o perspectivă a condiției umane dintotdeauna. Dintr-o perspectivă a dramaticității acesteia, dar și a impenitentei sale aspirații de a se autodepăși. Fiindcă marile mituri ale tuturor timpurilor și popoarelor nu sînt în esența lor, - după opinia noastră, - decît tot atîtea ipoteze magnifice ale voinței umane de autodepășire, de visuri fără termen final ale perfecțiunii. Incît, ancorat fiind în realitatea miturilor astfel înțelese, simțind și gîndind totul din perspectivă mitică, Eminescu s-a constituit el însuși ca un mit al literaturii noastre.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1.G.Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, II, București,Editura Minerva, 1985, p.223-224.

2.Lucian Blaga, Trilogia culturii, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p.256.

3.M.Eminescu, Opere, II-III, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă, 1943-1944, pp.169-172, 229-282.

4.Tudor Vianu, Structura motivului în poezia "O, mamă...", în Studii de literatură română, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, pp.31o-321.

5.Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal - Florile Răului, ediție bilingvă alcătuită de Geo Dumitrescu,București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p.315.

6.Mircea Eliade, Istoria credințelor și ideilor religioase, I, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, pp.26o-266.

7.M.Eminescu, Opere, IV, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1952, pp.87-91.

8.Mircea Eliade, Aspecte ale mitului, București, Editura Univers, 1978, p.6.

9.C.-G.Jung, Psychologie et alchimie, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1970, pp.144-146.

10.Charles Baudelaire, op.cit., p.53.

11.Tudor Vianu, op.cit.

12.Tudor Arghezi, Eminescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p.35.

13.C.-G. Jung, op.cit., p.197-198.

14.Paul Anghel, O clipă în China, Bucureşti, Editura Sport-turism 1978.

15.Platon, Banchetul, în vol. Dialoguri, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968, p.267, 269.

x

Mircea Eliade, Méphistophélès et l'Androgyne, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p.95-154

Eugen Todoran, Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

George Munteanu, Eminescu şi eminescianismul, Bucureşti, Editura Minerva, 1987

Iulian Jura, Mitul în poezia lui Eminescu, în vol.Pagini vechi despre Eminescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.

Ruxandra IVĂNCESCU
Abs., Cluj-Napoca

"F R A G M E N T A R I U M"

"Cînd eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere... adesea ziua pe uliţi, stînd numai pe ici pe colo la cîte un antiquar şi răscolindu-i vechiturile, luam din cărţile lui tot ce-mi părea mai bizar şi mai fantastic şi veneam apoi acasă, citeam şi însemnam apoi într-un caiet numit fragmentarium tot ce-mi plăcea/.../. Acolo noaptea după ce astupam soba, citeam şi traduceam spre propria mea plăcere tot ce am spus mai sus. Apoi deodată parcă mi se lumina visele. Intram în labirintele acelor mii de poveşti ce la citisem, un tablou cură pe altul, o întîmplare pe alta. Atuncea/.../scriam în fragmentarium tablourile şi visurile ce-mi treceau prin minte."[1] - aceasta este citatul, din mărturisirile lui Eminescu, pe care George Călinescu îl foloseşte pentru a explica geneza Avatarilor Faraonului Tlà. Şi, în concluzie la fragmentul citat, dar şi, preludiu pentru demersul său critic, Călinescu afirmă: "Ceea ce rămîne hotărît şi toată opera poetului ne sprijină în această privinţă, este predilecţia pentru modelele mărunte şi obscure. Dar literatura aceasta de duzină pe care o citea poetul ca să-şi scoată idei resfrîngea ea însăşi teme oficiale.."[2] În continuare întregul studiu călinescian asupra Avatarilor Faraonului Tlà, urmăreşte infiltraţia "modelelor" în textul lui Eminescu, o infiltraţie mimetică, descifrată cu mijloacele literaturii comparate.

Dar ceea ce este considerat a fi "model" (minor sau major) preluat mimetic de textul eminescian, pare a avea o funcţie specială, în măsura în care este considerat nu "model" limitat ci text preluat şi încorporat în text, fapt ce transferă problematica textului eminescian în domeniul denumit de Julia Kristeva al "intertextualităţii" în sensul în care poate fi adaptată definiţia acesteia: "intertextualitatea este o, interacţiune textuală ce se produce în interiorul unui singur text"[3]. Această interacţiune există la nivelul textului eminescian şi implică textele "mărunte" sau "mari" ale literaturii romantice sau ale literaturii "la modă" în epocă, reactualizată de romantici. Astfel "ansamblul social" devenit "ansamblu textual"[4] inserat în textul e-

minescian, este contextul romantic, cu întreaga lui recuzită..

Textele citate sînt notate în "fragmentarium", un caiet ce însumează o literatură a colajului textual şi care dă naştere clişeului prezent în opera originală a "poveştii" eminesciene.

Din acest punct de vedere literatura romantică ce supravieţuieşte în interferenţa textuală din textul eminescian, nu mai este imitaţie, tributară "modelelor", ci o nouă modalitate de a percepe realitatea, "lumea" şi anume prin intermediul "textului", al literaturii, reprezentată aici de clişeul romantic.

Această perspectivă ar putea părea hazardată în faţa operei unui romantic, fiind cunoscut faptul că un element de bază al esteticii romantice este "originalitatea" şi spontaneitatea "inspiraţiei" poetice. Dar Eminescu este un romantic şi un Schopenhaurian totodată. În opera sa acţionează dialectic două principii teoretice opuse: nostalgia originalităţii romantice, adusă de atributele demiurgice ale creatorului de geniu şi modelul filozofic în conformitate cu care originalitatea este doar o faţetă iluzorie, manifestare în alteritate a eternei voinţe. În acest sens prezenţa "modelelor" este doar o modalitate de a regăsi, prin intermediul clişeului romantic, adevărata identitate a propriului model textual, de a realiza prin parcurgerea unui "labirint" al formelor textuale - tip, forma originară, arhetipică.

Archaeus, temă-nucleu a prozei eminesciene, devine şi imagine emblematică a unui tip de scriitură. Cercul roşu, mereu identic sieşi ce străbate formele negre, în perpetuă metamorfoză, din oglinda magică a faraonului Tlà este sinonim, la nivelul textului, al identităţii "tematice" şi îmbracă forme diferite şi cunoaşte accepţiuni diferite în "poveste", "literatură de duzină" sau "literatură mare". "Sînt şi elemente de poveste, intrate în închipuirea poetului prin cine ştie ce scrieri de duzină, dar cu ecouri pînă şi în literatura mare"[5] spune Călinescu referitor la <u>Avatarii Faraonului Tlà</u>. Ceea ce Călinescu denumeşte convenţional "temă", este, de fapt, mai mult decît atît. Dincolo de

textul-literatură, re-scriere a poveştii, se află o formă arhetipală, arhitextuală, căutată în nenumăratele ei "avatarii" de duzină şi revelată în "vis", în "închipuire".- "Deodată parcă mi se lumina visele"[6].

Modelul arhetipal al poveştii-matrice, preexistentă,ca structură mentală subconştientă, prezentă latent într-un regim al nocturnului se revelă la nivelul conştiinţei prin "iluminarea" adusă de lectura textelor "de duzină". Doar mijloacele cunoaşterii nocturne sînt adecvate revelaţiei; ele străbat învelişul "de duzină şi recunosc "povestea" care este adevărată, pentru că în ea trăieşte Archaeus"[7].

Însuşi procesul de cunoaştere, care este de fapt re-cunoaştere a poveştii şi re-scriere a textului prin de-construcţia unei pre-construcţii (literatura cărţilor recuperate de la anticari) urmează modelul unui ceremonial iniţiatic, de regăsire a unei identităţi esenţiale. Astfel, spaţiul lecturii şi al "viselor" revelatoare este o cameră închisă, în care "iniţiatul" se autoclaustrează - "Acolo noaptea după ce astupam soba, citeam şi traduceam..."[8], iar drumul prin spaţiul poveştilor este labirintic: "Intram în labirintele acelor mii de poveşti ce la citisem"[9]. Doar după parcurgerea traseului labirintic al nenumăratelor întruchipări textuale are loc revelaţia - "luminarea" viselor şi re-naşterea sub un nou statut textual - "Un tablou cură pe altul, o întîmplare pe alta. Atuncea/.../scriam în fragmentarium tablourile şi versurile ce-mi treceau prin minte"[10]. Spaţiul fluid al visului ("un tablou cură pe altul"...) desfiinţează spaţiul limitat al falsei originalităţi a imaginilor textuale; în vis ele remasc în unitatea unui "arhitext", a imaginii matriciale.

Scrieri ale labirinticului parcurs al avatariilor textuale spre revelaţia formei ultime sînt şi <u>Avatarii Faraonului Tlà</u> şi <u>Cezara</u> şi <u>Sărmanul Dionis</u>. În nuvela <u>Cezara</u> alături de simbolica purificare ritualică a eroilor, care acced la insula lui Euthanasius scăldaţi în apele mării, există un parcurs ritualic al textului însuşi, al scrierii, care îi sileşte pe Ieronim şi Cezara, supuşi statutului lor de personaje, să sufere numeroase metamorfoze livreşti pentru ca, odată cu purificarea fi-

nală, să-şi recucerească statutul de cuplu arhetipal. În această ultimă ipostază limbajul care îi însoţeşte în insula paradisiacă este cel al imaginilor desenate pe pereţii peşterii lui Euthanasius - Adam şi Eva, Venus şi Adonis, etc.

Aceasta este scrierea poveştii primordiale, ce îndeplineşte funcţia de model mitic, reiterat ritualic, de către cuplul instaurat în insula - paradis regăsit.

Dar pînă la revelaţia poveştii ultime, Ieronim şi Cezara sînt personajele unei nuvele romantice, care înglobează numeroase ipostaze-clişeu preluate din alte opere literare. Astfel Ieronim este un "înger căzut", un "demon" "înger de geniu", model al pictorului Francesco pentru tabloul său "Căderea îngerilor", o temă mult îndrăgită de romantici.: "Pictorul zise:"Am ajuns la cap. Trebuie să te fi îndoit vreodată în viaţă de ceva. Reaminteşte-ţi acea situaţie, ca să văd ce expresie va lua faţa ta.

Ieronim îşi rechemă în minte scrisoarea bătrînului Euthanasius şi o zîmbire rece, sceptică îi declestă puţin buzele" iar Francesco pictează "acele trăsături de-o dureroasă amărăciune în faţa întunecatului său geniu infernal". Ieronim este marcat de îndoială, gîndirea sa este "sceptică" şi "rece", atribut al existenţei de-căzute, opusă fiinţării de tip paradisiac, aşa cum este ea înfăţişată în scrisoarea lui Euthanasius.

Acelaşi Ieronim este călugărul cu chip angelic trăind în mănăstirea cu o arhitectură ruinată, în izbucnirea sălbatică a vegetaţiei luxuriante. "Eminescu are întotdeauna predilecţie pentru imaginile de decrepitudine/.../Istoriceşte putrefacţia e o specialitate a romantismului/ex.Heine/. Aproape aceleaşi imagini le găsim în Bernardin de Saint-Pierre (Études de la nature)"[12] remarcă G.Călinescu. Dar această reînviere a "istoricei" recuzite romantice are, în înserarea ei în text, o funcţie precisă. Vegetaţia abundentă din preajma mănăstirii anticipează vegetaţia luxuriantă a insulei paradisiace, iar Ieronim, cel care pictează pe pereţii chiliei, anticipează ipostaza sa din insulă, unde limbajul se reduce la esenţialitatea imaginilor pictate de pe pereţii peşterii: "În zidul lung şi nalt al mănăstiriei/.../se văd

fereşti cu gratii negre, ca ferestrele de chilii părăsite, numai una e toată întreţesută cu iederă şi în dosul acelei mreje de frunze-ntunecoase se văd în cale roze albe ce par a căuta soarele cu capetele lor. Acea fereastră dădea într-o chilie pe pereţii căreia erau aruncate cu creionul fel de fel de schiţe ciudate ici cele un sfînt..."[13]. Ieronim călugărul este o ipostază literară, contaminată de clişee romantice, care îşi caută adevărata identitate, cea din insula lui Euthanasius.

La rîndul său Cezara este o fecioară angelică, îndrăgostită de Ieronim, geniul demonic şi nefericit, dar şi o contesă italiană, de aparenţă renascentistă, silită să se căsătorească, din motive financiare, cu marchizul Castelmare, a cărui iubire o respinge cu nobilă demnitate. Întreaga intrigă pe care o declanşează Castelmare-duelul cu Ieronim, răzbunarea - îndreptăţeşte afirmaţia lui Călinescu, referitoare la prezenţa "literaturii de duzină". Dar aceasta din urmă se dezvoltă, la rîndul său, un nucleu tipologic de basm, cel care organizează intriga şi trasează liniile de caracter ale personajelor. Astfel cei doi duşmani sînt structuraţi,tipologic, de principiul bipolarităţii, care îi încadrează în categoriile bun/rău, frumos/urît.

În varianta manuscrisă Cezara primeşte o înfăţişare schopenhaueriană, devenind femeia-expresie a voinţei de a trăi, o variantă a Lilei din <u>Avatarii Faraonului Tlà</u>.
Ca şi aceasta,Cezara doreşte să-l ia în stăpînire pe Ieronim şi doreşte să aibă copii: "Găsise ea lanţul cu care să-l prindă pe amantul ei pentru totdeauna? Nu. Dar o cugetare semifilosofică îi trecu prin minte. "Omul tot animal este... zise ea - şi-şi iubeşte puii mai mult ca orice. Puii? Ah, cînd voi avea eu un pui, am să-l mănînc de drag ce mi-a fi. Ce ciudaţi sîntem noi oamenii - bărbaţi şi femei - în cîte chipuri îmbrăcăm lucrul cel mai simplu - puii noştri"[14]. În această variantă abolirea condiţiei profane şi re-naşterea paradisiacă presupune etapa morţii ritualice, purificarea prin apă şi foc.

Ipostaza care prefigurează starea paradisiacă a Cezarei este aceea din grădina palatului Bianchi, şi ea purtătoare a unor însemne paradisiace, ca şi mănăstirea lui Ieronim. În

acest cadru Cezara şi Ieronim reuşesc să se apropie, în regimul oniric patronat de lumina lunară, prefigurînd iubirea şi comuniunea din insulă.

Însăşi insula lui Euthanasius poate fi o imagine preluată de Eminescu din literatura romantică ce făcuse o modă din reactualizarea textelor sanscrite. Dar, după cum observă Mircea Eliade[15], ea are numeroase atribute ale paradisului creştin,deci au fost preluate şi elemente de text biblic. Imaginea centrală şi centripetă, ce structurează lumea-insulă, are ca punct de plecare un model cosmic de tip occidental, căruia i se suprapun elemente de mitologie orientală, preluate, direct sau indirect, din textele sanscrite. Însă permanenţa acestei viziuni în opera eminesciană, preexistenţa unui model mental de o mai mare profunzime decît cel livresc; citirea textelor a dus la "luminarea viselor" după cum "închipuirea" relevă adevărata faţă a modelului cultural.

Aceasta din urmă nu este decît o modalitate de a percepe realitatea, nu prin cunoaştere directă, ci prin re-cunoaşterea nocturnă a arhitextului care re-naşte din textul citit. Insula lui Euthanasius este "povestea" trecută prin "vis" şi visul "luminat" de "povestea" "prăfuită" de numeroasele ei ipostaze literare.

N O T E

1.Eminescu, apud George Călinescu, Avatarii Faraonului Tlà, Ed. Junimea, Iaşi, 1973, p.23-24,

2.Ibidem,

3.Julia Kristeva, "Problemele structurării textului", în Pentru o teorie a textului, (Antologie "Tel Quel" 1960-1971), Bucureşti, 1980, Editura Univers, pag.266.

4.Ibidem.

5.G.Călinescu, Op.cit., p.53.

6.G.Călinescu, Op.cit., p.23.

7.Mihai Eminescu, Archaeus, în Geniu Pustiu, Editura Junimea, Iaşi, 1985, p.297.

8.G.Călinescu, Op.cit., p.23.

9.Ibidem
10.Ibidem
11.Mihai Eminescu, <u>Op.cit.</u>,p.99,
12.G.Călinescu, <u>Op.cit.</u>, p.57-58.
13.Mihai Eminescu, <u>Op.cit.</u>, p.86.
14.Mihai Eminescu, <u>Poezii. Proză literară</u>, Cartea Românească, 1984, p.372.
15.Mircea Eliade, <u>Insula lui Euthanasius</u>, în <u>Despre Eminescu și Hasdeu</u>, Editura Junimea, 1987, p.12.

Stud. Carmen ION
Anul II, București

POSIBILE SCENARII ETICE

Tipurile de perspectivă interioară însumate de "homo ethicus" pot fi reductibile la constrîngerea de a stabili un consens (echilibru) între interioritate și exterioritate. Morală înseamnă, înainte de toate, normă, căutarea legii în numele căreia se poate trăi cu demnitate "ocultarea legii adevărate"[1].

Kirrkegaard consideră că problema alegerii sau, cum o numim noi, problema răspîntiei poate fi abordată la nivel estetic etic și religios. Un om aflat în stadiul etic sesizează cu acuitate obligațiile impuse de statutul său individual și social. Viața e privită, din această perspectivă, ca autodeterminare, deci ca validare a unei moralități personale brodată pe urzeala unor legi generale, a unor arhetipuri comportamentale. Această validare este purtătoare de semnificație doar dacă este rezultanta unei opțiuni, adică a unei libere alegeri și recunoașteri.

Viziunile asupra acestei probleme sînt neunitare nu doar în cadrul diverselor sisteme filozofice, dar fiecare individ în parte, ca ființă morală, deci care are o morală sau care poartă judecăți morale de valoare asupra semenilor săi, îi acordă un sens diferit, în funcție de poziția etică sau de interes.

Aceste diferențe se pot reduce la următoarele opoziții: morala fidelității principiilor împotriva moralei responsabilității în ce privește consecințele (M.Weber); morala țintei pentru sine/morala valorii intrinseci a actelor; morala fuziunii grupurilor/morala supraomului (Nietzsche); morala binelui unui grup (clasă socială - Marx)/morală individualistă care se consideră validată atemporal.

În lucrarea prezentă vom aborda problema din unghiul pe care îl presupune opoziția? morala țintei pentru sine/morala valorii intrinseci a actelor, precum și modul în care această opoziție este actualizată de către Eminescu în două direcții: societate și artă. Pentru ilustrarea primului caz am ales, în principal, partea finală din Scrisoarea III, iar pentru cel de-al doilea, poemele Epigonii și Criticilor mei.

A. Societatea. Deziluzie și încercări de recuperare

Convenția socială presupune etalarea umană, iar aceasta presupune o perspectivă asupra evenimentelor ca spectacol, ipoteză care nu ignoră incapacitatea de a consimți unor marcaje prestabilite, la un moment dat.

Necongenialitatea cu anumite forme de expansiune a simțului social și resimțirea lor ca fiind profund false, fac necesară dezbaterea etică. O regie comportamentală consecventă se naște "din coincidența dintre existență și sens. Dacă realul e întîmplător, haotic, el nu poate valida nici o lege, și cu atît mai puțin o lege morală. Satira, domeniul determinat de imperiul moral, devine singura modalitate eficientă de îndreptare, discursul echivalînd, în plan artistic, cu ajutorul practic însuși, chiar dacă se întîmplă ca respectivul discurs să-și încheie traiectoria cu o invocație către "Tepeș-Doamne".

Scrisoarea III, dincolo de reflexele pedagogice implicite, ne furnizează explicit "idealul" tipic al omului sfărîmat și întors pe dos de evoluția sincopată a spațiului social. Depășindu-se un anumit nivel al culpei care se auto-ignoră, este necesară o intervenție agresivă pe care doar satira, o poate face funcțională.

Contemporaneitatea apare marcată de semnele unei crize pe care Eminescu o simte acut și o actualizează în consecință în partea finală a satirei Scrisoarea III. Mimarea, deci, parodierea profanatoare a unei realități pierdute ("Au de patrie, virtute nu vorbește liberalul") este demascată violent printr-un act de voință și reprezentare socială.

Dispare productivitatea inventivă ("Ne-ați venit apoi, drept minte, o sticluță de pomadă/Cu monoclu-n ochi, drept armă, bețișor de promenadă"), care se exercită în îngrijirea coerenței profunde a propriului caracter, adică a propriei figuri morale, fie prin intermediul actelor și acțiunilor, fie prin intermediul operelor, înlocuită fiind de "Măști cu toate de renume din comedia minciunii". Mănușa aruncată de Eminescu contemporanilor săi, seducători prin lipsa de ingeniozitate a manifestărilor lor i-și uneori a-morale, se fundamentează pe următoarea observație:

individul, privit prin prisma statutului său social, în loc să servească societatea, pretinde a se servi de ea în scopuri morale:/"Toţi pe buze-având virtute, iar în ei, monedă calpă.../ Patrioţii! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte.../Cu evlavie de vulpe, ca în strane, stau pe locuri..."

Se ajunge, astfel, la o suprasaturaţie de acte de moralism fals, în umbra machiavelismelor în floare. Sub apanajul moralităţii în sine a actelor ("Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie"), principiul care dirijează din culise toată forfăiala de interese şi-a demonstrat valabilitatea din toate timpurile: "a juca" precum "pe funii" "comedia minciunii". Competenţa morală a lui Eminescu devine, prin această teoretizare implicită, o competenţă etică[2], ce-i permite accesul la fundamentul als ob al gîndirii. Sesizînd dereglarea mecanismelor sociale care nu mai asigură condiţiile unei minime colaborări interumane, Eminescu nu devine cinic[3], ci doar satiric. Satira profesată în acest fragment poate fi încadrată în ceea ce N.Frye[4] numea faza a IV-a, satira normei superioare, realizate prin tehnica dezintegrării. In condiţiile în care este realizată premiza unei clarităţi a idealului ("Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei/Ca să nu s-arate-odată ce sînteţi: nişte mişei!"). "Scrisoarea III" deţine, evident, un grad inferior de sublim şi un grad înalt al ridicolului, accentuat de cascadele verbale care iau forma epitetelor injurioase şi a termenilor de erudiţie "civică".

Afirmaţia lui Caracostea subliniază şi sintetizează în mod inteligent-obiectiv structura morală funciară eminesciană, explicită în ţesătura poemului discutat: "Negaţiunea vremii politice şi sociale este reversul unui suflet stăpînit peste măsură de marile valori morale ale vieţii. Sentinţa este dată în numele acestei table de valori, pe care o simţi afirmată în chiar accentul de indignare"[5].

B. Poezia

Valoarea artistică a unei opere poate fi jalonată printr-o dublă dimensionare - cea a energiei formate emise şi cea a modului "de a se forma", adică a stilului.

Imbinarea în textura unui produs cultural a formei formante şi a celei formate reprezintă unul dintre modurile esenţiale de productivitate prin care se poate realiza eficient în plan artistic traiectoria umană. Cu adaosul, inevitabil necesar, după care acţiunea artistului de convertire a propriei persoane în energie formativă implică ideea unei moralităţi intrinseci fără de care opera nu reuşeşte, iar artistul nu ajunge să devină cel care este. Căci, după Pareyson, există o moralitate constitutivă a artei şi o formativitate constitutivă a moralităţii, principii funcţionale vizînd împlinirea unei opere şi, în ultimă instanţă, aş adăuga, formule de precauţie în virtutea cărora se poate evita execuţia publică.

Aceste principii funcţionale înregistrează o defirmare anamorfotică, îşi pierd, cel puţin parţial valabilitatea "într-un secol de nimic" ce naşte "glorii pe stradă şi la uşa cafenelei" şi în care "totul e spoială, totu-i lustru fără bază". Dincolo de conformismul impus de procedura romantică, Eminescu tinde să-şi actualizeze competenţa etică prin judecarea tranşantă a evoluţiei şi validităţii artei, şi în special a poeziei contemporane lui, în opoziţie şi opunîndu-o "zilelor d-aur a scripturilor române". Faptul de a resimţi dragostea substanţei intime a poeziei prin existenţa unor praguri ale orizontului audienţei ("Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?"), pentru Eminescu echivalează cu ocultarea absolutului ("Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră o frază"). Aceasta înseamnă, in nuce, mediul de constituire a eticului. De remarcat că Eminescu nu cere poeziei să fie morală (iar cînd o face, accepţia lui înregistrînd forme dinamice prin denunţ, frizează înţelesul maiorescian al noţiunii, ci doar că atitudinea sa în raport cu ceea ce s-a scris şi cu ceea ce şi cum se scrie e una de profundă moralitate, în sensul unei disocieri calitative).

Afirmaţia vizează direct poemele <u>Epigonii</u> şi, marginal, <u>Criticilor mei</u>, funcţional, prin satiră, în <u>Epigonii</u>, subminînd voit realitatea (mă refer la deformarea succesiunii temporale: "S-a întors maşina lumii, cu voi viitorul trece/Noi suntem iarăşi trecutul...");

pulsînd deci spre o mai mare eficacitate, are ca ţel demonstrarea unei legităţi validate - pentru a reuşi în opera sa, artistul trebuie să considere arta drept o sarcină căreia să i se dedice, drept raţiunea vitală a activităţii sale, drept un angajament pe propria-i responsabilitate: "Dar cînd inima-ţi frămîntă/Doruri vii şi patimi multe.../Pentru propria-ţi viaţă/Pentru-a tale proprii patimi/Unde ai judecătorii,/Nenduraţii ochi de ghiaţă..."

Proasta canalizare a energiei formative intervine nu în absenţa reperului orientativ (prima parte a poemului Epigonii jalonează o traiectorie, chiar dacă aceasta nu e recunoscută ca fiind chiar Traiectoria), ci în prezenţa formelor de expansiune malefice a unor "măşti rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic". Critica, drept găunoasă ocupaţie de lux, instaurează o atmosferă în care posibilitatea comunicării autentice este deja o utopie. Eficienţa mecanismului reglator este scurt-circuitată cînd apetenţa estetică intră în sfera reacţiilor convenţionale comune, extrem de labile: "O convenţie e totul: ce-i azi drept, mîne-i minciună" Interesantă este una din afirmaţiile lui Eminescu, ilustrativă în acest sens: "Cînd mă aflu în faţă cu cei bătrîni, cu literatura din deceniile trecute, parcă sunt într-o cameră încălzită... simţi că aceşti oameni erau într-un contact nemijlocit cu un public oarecare, mic ori mare, dar în sfîrşit era un public..."

În acest context, posibilitatea de existenţă a poeziei se raportează direct proporţional la degradarea publicului receptor, în momentul în care scopul e alterat, drumul ales e periclitat din start: Cugetarea devine "combinare măiestrită/Unor lucruri neexistente", iar poezia o simplă înşiruire de "cuvinte goale/Ce din coadă au să sune..." Angajamentul asumat iniţial în mod implicit, fiind violat, duce la realizarea unei nonvalori artistice şi morale totodată. Normele poetice nu mai sînt considerate legi morale, care dictează o anumită conduită în plan artistic şi social, totul devine "spoială","cîrpeală": "Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic".

Moralitatea artei ca artă, privind datoriile artistului faţă de arta însăşi este perimată, reducîndu-se la o "simţire simulată", la cultivarea unor valori ce "nimic nu înseamnează".

Acea necesară şi structurală eticizare care face aşa încît legile gîndirii sau ale artei să devină inevitabil legi morale pentru cel care vrea să gîndească sau să formeze, nemaiexistînd, nu mai pot transforma o operă, printr-un concret exerciţiu de moralitate, în acelaşi timp într-o valoare artistică şi una morală.

C. Concluzii

Prin faptul de a fi înţeles că menirea poetului înregistrează o traiectorie ascendentă de la destinaţie la finalitate, Eminescu a imprimat principial unora dintre poeziile sale o tentă moralizatoare, fără ca prin aceasta să se erijeze în postura poetului cu barda.

Urzeala penelopeeană a textului şi a intenţionalităţii acesteia face ca, printr-o revalorizare ce ţine mai ales de receptare decît de poet, Eminescu să fie abuziv privit în "agora", chiar dacă opera şi preocupările sale nu infirmă întru totul afirmaţia. Încercările poetului de a îndrepta, uneori nesatisfăcătoare şi ca forţă şi ca efect, se resemantizează cel mai bine printr-un vers dintr-o variantă a *Odei (în metru antic)*: "De-al meu propriu cînt mistuit mă mîntui..."

NOTE

1)Pleşu A., *Minima moralia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

2)Subliniem că am folosit cei doi termeni în accepţia ce le-a fost dată în antichitate, şi anume: moral (moralis) analizează fenomenele concrete de moravuri, etică (ta ethika) analizează fenomenele generale, fundamentale.

3)"Cinicul dispreţuieşte nu numai convenţia, ci şi morala pe care o violează fără urme de ruşine sau regret, afectînd impudoarea". (Sartre).

4)N.Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti

5)Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1969.

BIBLIOGRAFIE

Eminescu, *Opere*, vol.I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
Pleşu,A., *Minima moralia*, Editura Cartea Românească,Bucureşti,1988
Pareyson,L., *Teoria formativităţii*, Editura Univers,Bucureşti,1979
Frye,N., *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti.

Stud. Iulian BOLDEA
Anul III, Cluj-Napoca

CELE DOUĂ VOCI ALE EROSULUI EMINESCIAN

Fizionomia eroticii eminesciene, de mare complexitate de altfel, pune în ecuaţie, pe de o parte, aspiraţia erotică şi, pe de altă parte, considerarea lucidă a acestei aspiraţii ale cărei dimensiuni sînt mereu reajustate sub impulsul raţiunii. Există în acest sens în poezia erotică eminesciană două voci: una care exprimă, enunţă iubirea (vocea erotică) şi o alta care supraveghează sentimentul erotic, constituindu-se în ceea ce vom numi în mod convenţional vocea metaerotică (care se referă la iubire, nu o exprimă, o luminează din exterior, nu o enunţă în apodictica mişcare a sentimentului suficient sieşi).

Vocea erotică prinde relief pe fundalul idilelor şi al elegiilor (acestea din urmă conţin de altfel şi acuzate accente ale vocii metaerotice), unde aluzia participării eului liric la ceremonialul erotic are o mai mare pregnanţă, poeziile de această factură dînd o mai susţinută sugestie de împlinire a aspiraţiei erotice. Din acest punct de vedere, ceea ce s-a numit "titanismul naturist" al lui Eminescu este în evidentă conexiune cu vocea erotică ce-şi modulează inflexiunile în spaţiul idilelor. Vocea erotică are aşadar ca note distinctive nu doar spontaneitatea simţirii şi a rostirii, ci şi un anumit patos ce indică dominarea într-o mare măsură a eului liric de către obiectul pasiunii sale, care-i interzice cea mai mică cenzură de ordinul lucidităţii.

În idile sentimentul erotic se situează în stadiul vag al dorinţei în care iubirea nu îşi precizează cu acuitate obiectul, ci se păstrează în stare amorfă, lantentă. Această stare este una perfect caracteristică vîrstei adolescentine a iubirii, cînd nu un obiect solicită dorinţa, ci aceasta din urmă porneşte în căutarea unui obiect cu care să intre în consonanţă, de care să dispună. Idilele se modulează astfel cu precădere în registrul invocaţiei, cu accentul deplasat pe emisia şi nu atît pe receptarea mesajului erotic ce pare să-şi fie suficient sieşi.

Frecvenţa şi ponderea semnificativă a invocaţiilor, care se configurează în marea lor majoritate în regimul verbal al timpului viitor, aduce indicaţii nu doar în ceea ce priveşte natura

emisiei lirice, ci şi asupra raportului subiect emiţător al invocaţiei/obiect al invocaţiei, raport în care e lesne de remarcat preponderenţa subiectului emiţător. Cît despre obiectul invocaţiei, acesta suferă, într-o mai mică sau mai mare măsură un vizibil proces de disoluţie, prezenţa lui fiind în mult mai accentuat grad insinuată decît figurată. Prezenţa feminină (care are în idile, de cele mai multe ori, rol de receptor sau "destinatar" al invocaţiei) e lipsită de pondere materială, e aluzivă pînă la reducerea sublimată a trăsăturilor ei la condiţia de imagine ideală, de idee fără determinaţii corporale, ori chiar pînă la absenţa ei, caz în care emisia invocativă este privată de receptorul pe care îl vizează[1].

S-ar părea chiar că "destinatarul" mesajului erotic este creat tocmai de acest mesaj, fiinţa feminină întrupîndu-se pe măsură ce se articulează invocaţia care i se adresează. Femeia este, foarte adesea, subordonată eului liric ce produce invocaţia, ea este emanaţia chiar a acestei invocaţii a cărei forţă de iradiere îşi creează "destinatarul". Acest proces este valabil şi atunci cînd invocaţia este emisă de o voce feminină, căci, şi acum, imperialismul emiţătorului invocaţiei îşi desfăşoară implacabilul mecanism, precizînd determinaţiile prezenţei feminine şi diminuînd concomitent substanţial trăsăturile bărbatului . ce are rolul "destinatarului" invocaţiei. În *Floare albastră*, spre exemplu, prezenţa feminină îşi sporeşte ponderea figurativă, primind determinaţii corporale extrem de precise ("roşie ca mărul", "de-aur părul" etc) datorate tocmai statutului ei de emiţător al invocaţiei.

Vocea erotică, vocea care enunţă sentimentul erotic, este recurentă şi în alte poeme care nu aparţin spaţiului propriu-zis al idilelor, ca *Inger de pază*, *Noaptea*, etc.

Sectorul elegiilor se bucură, din punctul nostru de vedere, de un regim aparte, de o conformaţie distinctă ce ni se dezvăluie ca o conciliere a vocii erotice cu vocea metaerotică, emisia erotică nemaipăstrîndu-se în spontaneitatea necenzurată care era ilustrativă în spaţiul idilelor, ci conţinînd în chiar articularea ei o anumită distanţă, un oarecare recul ce provine fără în-

doială din ponderea mai însemnată a exercițiului lucidității.

Spre deosebire de vocea erotică din idile (care preceda experiența erotică, situată într-un viitor fără repere precise) aceea care dă contur modulării elegiace a sentimentului urmează experienței erotice. Tonul elegiilor este surdinizat, nostalgic, cu disonanțele, cîte sînt, estompate pînă la nivelul unei anumite muzicalități, inflexiunile elegiace purtînd marca amintirii dureroase, a iubirii consumate într-un trecut irevocabil, imposibil de recuperat prin intermediul amintirii al cărui efort se dovedește incapabil să transcrie din nou vîrsta privilegiată a dragostei, să redea conturul exact al femeii iubite.

Uneori, distanța dintre prezent și trecut capătă proporții colosale, separația acumulînd dimensiuni tot mai mari, ca în De cîte ori, iubito... ("De cîte ori, iubito de noi mi-aduc aminte/Oceanul cel de gheață mi-apare înainte" sau "Suntem tot mai departe de-olaltă amîndoi"). In aceeași poezie se poate evidenția și o postulare diferită a amintirii și a eului care o resimte:în vreme ce amintirea se menține circumscrisă unui moment auroral perpetuu, cu atributele eternului (fapt care o încadrează în repere mitico-sacrale), eul resimte acut trecerea timpului ce-l îndepărtează progresiv de momentul originar (și de momentul iubirii de asemenea) și îl proiectează într-un necuprins și nedeterminat viitor ("Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț/Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți").

Relevantă în elegii pare încercarea de a recupera iubirea trecută prin amintire, încercare căreia i se asociază un acut sentiment de regret, o nostalgie care investește vîrsta dragostei cu atribute idealizante, sublimînd imaginea feminină pînă la circumscrierea ei cadrului icoanei ("S-o să-mi răsai ca o icoană") în trăsături stilizate grațios, botticellian, ca în Atît de fragedă..., unde mișcarea de plutire, de zbor, dă sugestii de grație angelică, de lipsă de greutate și de punere în paranteză a corporalului.

Există, desigur, în poezia erotică eminesciană poeme care conțin, mai mult sau mai puțin manifest, o sinteză a vocii erotice și a celei metaerotice precum Atît de fragedă, Sonete, Luceafărul etc. Din fuziunea acestor două voci - una a aspirației și

iluzionării, alta a lucidității și scepticismului - voci care își discreditează una alteia tonurile, se generează neîmplinirea, eșecul aspirației erotice, atît de propriu poeziei eminesciene. În aceste poezii iluzia eluează în deziluzie, idealul se confruntă cu realul care îi pune limite sau îl neantizează, într-un subtil sistem de imagini comunicante în care iubirea e enunțată și supravegheată critic aproape în același timp, în proporții ce mențin echilibrul celor două voci.

Drept exemplu ne servește, cu suficientă îndreptățire, poezia <u>Atît de fragedă...</u>, în care dozajul celor două voci e stabilit cu multă strictețe, proporțiile erosului fiind în mod sugestiv ajustate de intervenția unor accente critice insinuate fără veste în corpul poeziei. <u>Atît de fragedă...</u> are de fapt o dublă postulare, idilică și elegiacă în același timp. Partea întîi a poeziei are acuzate valențe de idilă, profilul prezenței feminine este stilizat în registrul sublimului și grațiosului hieratic, mersul se schimbă în levitație, femeia nu mai are pondere a corporalului, atrasă fiind de forța de gravitație a vocii erotice care diafanizează contururile și transferă realul în imaginar, surdinizîndu-l ("Abia atingi covorul moale/Mătasea sună sub picior/Și de la creștet pîn'în poale/Plutești ca visul de ușor"). Partea a doua a poeziei deplasează în schimb accentele pe o considerare mai asumat lucidă a erosului ce intră din sfera inefabilului și a sublimului care scapă determinațiilor rațiunii, în spațiul a ceea ce poate fi explicat, înțeles, determinat "Te duci și-am înțeles prea bine/Să nu mă țin de pasul tău/Pierdută vecinic pentru mine/Mireasa sufletului meu!").

Prezența unei atît de evidente sinteze a celor două voci în <u>Atît de fragedă...</u> induce poeziei tensiunea, nerezolvarea aspirației erotice, îndeajuns de transparentă în final ("Și-o să-mi răsai ca o icoană/A pururi verginei Marii,/Pe capul tău purtînd coroană - /Unde te duci? Cînd o să vii?").

Dacă vocea erotică putea fi plasată sub spectrul de iradiere al unei vîrste juvenile a iubirii, vîrstă ce proiecta sentimentul erotic într-un viitor lipsit de repere definitiv plasticizate, vocea metaerotică își revendică apartenența la o altă

vîrstă, acesa a maturităţii.

În creaţiile ce-şi circumscriu articulaţiile vocii metaerotice femeia primeşte determinaţii precise, care, pe de o parte, îi conferă "prezenţă", pondere, iar pe de altă parte o deposedează de haloul idealizant ce făcea imposibilă intervenţia lucidităţii.

Spre deosebire de vocea erotică, ce îşi avea punctul de plecare în structura internă a erosului şi corespundea într-o mult mai mare măsură evoluţiei organice a acestuia, vocea metaerotică nu e generată de vreo natură primă, ci este e achiziţie ulterioară, inflexiunile ei modulîndu-se atît în baza unei experienţe biografice, cît şi datorită unor influenţe culturale (Schopenhauer, etc).

E cert astfel că vocea metaerotică nu mai are aspectul vaporos, inconsistenţa vocii erotice, nu se mai consumă în invocaţii ce-şi construiesc obiectul, ea circumscrie cu pregnanţă un obiect care are atributele prezenţei, evidenţele apropierii.

Expresia plenară a vocii metaerotice o aflăm în satire, unde detaşarea faţă de eros este aproape completă iar accentele de critică lucidă, de relativizare ironică a erosului sînt dominante. Trăsăturile femeii sînt desublimate în satire, reconsiderate din perspectiva scepticismului, femeia însăşi e redusă la scara cotidianului, în timp ce mecanismul iubirii e demontat şi supus unei critici minuţioase. S-ar zice că Eminescu priveşte acum metafizicul prin prisma mecanicului, a fizicului, prin această grilă orice mişcare aflîndu-şi angrenajul deposedat de aura transcendenţei, trecut în sfera fenomenului, a banalului. Dezidealizarea se dovedeşte a fi în cele din urmă motorul care pune în mişcare mecanismul satirelor şi alimentează cu energie negatoare tonul vocii metaerotice.

Vase comunicante ale poeziei erotice eminesciene, vocea erotică şi cea metaerotică se controlează reciproc, îşi dozează, una în funcţie de cealaltă, proporţiile, păstrînd astfel echilibrul dinamicii erosului eminescian care, în ansamblul şi în esenţa lui, nu e nici total afirmativ, nici în întregime negator, nici

decisiv triumf al sentimentului și nici definitivă dezintegrare a acestuia sub impulsul lucidității sceptice și a raționalismului excesiv.

N O T E

1)Ioana Em.Petrescu, Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică, Editura Minerva, București, 1978.

BIBLIOGRAFIE CRITICA SELECTIVA

1. Ioana Em.Petrescu, Eminescu - modele cosmologice și viziune poetică, București, Minerva, 1978

2. D.Popovici, Poezia lui Mihai Eminescu, Editura Tineretului, 1969

3. Tudor Vianu, Poesia lui Eminescu, București, Cartea românească, 1930.

Horaţiu LAŞCU
Abs., Iaşi

"LUCEAFĂRUL" SAU DESPRE EROS ŞI FIINŢĂ; RATĂRI ALE FIINŢEI

O analiză a Luceafărului din perspectiva mitului androginului se poate susţine şi ea are un precedent pe care, însă, nu l-am putut, din păcate, cunoaşte[1].

Hyperion este o fiinţă suficientă sieşi, perfectă: "Din sfera mea venii cu greu" (s.n.), născută din cer şi mare, soare şi noapte, armonizînd în sine contrariile.

Chemările Cătălinei sînt expresia dorului de fiinţă, metamorfozele lui Hyperion sînt chemarea la fiinţă, dar Cătălina nu înţelege fiinţa la pragul ei absolut, ci la acela periodic şi efemer al dragostei pămînteşti, care ne trimite cu gîndul la orgiile ritualice practicate în antichitate în scopul realizării în act a unităţii pierdute.

Ideea actului erotic ca regăsire a androginiei de aici provine, ca şi ideea romantică a desăvîrşirii fiinţei prin iubire.

"Venea plutind în adevăr" (s.n.) îl sugerează pe Hyperion învăluit în adevărul ultim, suprem", „scăldat în foc de soare", în lumina absolută.

Cătălina nu poate "pricepe" aceste chemări: "Deşi vorbeşti pe înţeles/Eu nu te pot pricepe". Un "ecran" separator de lumi face imposibilă stabilirea comunicării între cei doi determinînd devierea mesajului. Cătălina este neiniţiată, nepregătită pentru realizarea unei astfel de unităţi. Aspiraţia ei către fiinţă este naivă şi, de aceea, l-ar vrea pe Hyperion adus la nivelul ei de muritoare obişnuită; "Fii muritor ca mine".

Luceafărul, însă este dispus la acceptarea dezintegrării propriei unităţi pentru realizarea uneia noi, dar inferioare, în ordine terestră: "Da, mă voi naşte din păcat,/Primind o altă lege;/Cu vecinicia sunt legat,/Ci voi să mă dezlege". (s.n.)

Dacă zborul lui Miradoniz era unul al consfinţirii fiinţei, expresie a realităţii ultime în toată splendoarea desă-

virgirii ei, zborul Luceafărului este unul dureros, încărcat de tristeţea fiinţei ce se neagă pe sine.

Cătălinei îi este mai uşor să-şi găsească unitatea cu un partener de la acelaşi nivel cu Cătălin, care îi propune o împlinire din cele efemere, ritualice, descrisă în termenii jocului erotic comun.

Ea recunoaşte condiţia lor terestră: "Şi guraliv şi de nimic/Te-ai potrivi cu mine ...", dar mai păstrează nostalgia Luceafărului, a celeilalte fiinţe, pe care, însă, n-o înţelege. Goliciunea terestrului este exprimată prin diurn: "De-aceea zilele îmi sunt/Pustii ca nişte stepe", iar nocturnul exprimă neînţeleasa aspiraţie spre fiinţă: "Dar nopţile-s de-un farmec sfînt/Ce nu-l mai pot pricepe".

Din punctul de vedere al pragmaticii terestre, Cătălin îşi dă seama de adevărata natură a fetei şi de pragul ei de visare adolescentină. "Cuminţi", "voioşi", "teferi" exprimă lipsa de nelinişte metafizică a omului comun, iar fuga în lume a celor doi este fuga de esenţa ultimă, pierderea în anonimatul terestru, uitarea fiinţei.

Dorinţa Luceafărului de a fi dezlegat de "greul negrei vecinicii" vine din sentimentul beatitudinii monotone a nivelului său cosmic, şi atunci el vrea să cunoască ceea ce îi este interzis prin însăşi condiţia sa, vrea, "să irumpă în realitate". "Luceafărul din poem este doar <u>un</u> caz general ce-ar sta să prindă fiinţă, un caz aflat în rezervaţia de generaluri a demiurgului"[2].

Dar Demiurgos nu poate da curs unei astfel de cereri pentru că aceasta ar însemna o ruptură în echilibrul Cosmosului, o regresiune, o mezalianţă cosmică, căci unitatea s-ar rupe pentru a se împlini într-una inferioară.

În fragmentul în care este descrisă scena dintre Cătălin şi Cătălina "sub şirul lung de mîndri tei", căderea în "dulce ploaie" peste capetele celor doi a florilor este consfinţirea în contingent, acoperirea aceleiaşi fiinţe, la nivelul ei de realizare.

Cătălina îi cere şi Luceafărului o consimţire, dar acesta refuză pentru că, odată ce fata şi-a putut găsi împlinirea cu un semen de-al ei la nivelul de jos, sacrificiul s-ar dovedi inutil, scindarea proprie nu ar schimba cu nimic condiţia muritoare. Constatarea sa amară e aceea a irealizabilei unităţi a fiinţei, expresia ratării fiinţei.

x

x x

Despre ratări ale fiinţei s-ar mai putea vorbi la Eminescu, în legătură cu Scrisorile a IV-a şi a V-a şi cu alte poezii care sînt expresia neputinţei de armonizare a celor doi termeni în căutarea desăvîrşirii într-o aceeaşi unitate, neputinţă datorată incompatibilităţii dintre natura spirituală, superioară a bărbatului şi cea instinctuală, inferioară a femeii.

Ne vom opri însă asupra unui alt caz de ratare a fiinţei reprezentat printr-un text eminescian mai puţin avut în vedere, postuma A fost odat-un cîntăreţ, în ediţia Perpessicius, sau Poveste indică, în ediţia Murăraşu, transpunere în versuri a unui text în proză, nefinisată, dar interesantă, din punctul nostru de vedere.

Un cîntăreţ se îndrăgosteşte de o fată de împărat, care îi condiţionează unirea matrimonială prin aceea de-a ajunge şi el împărat. Acesta pleacă în războaie de cucerire din care iese învingător, supunînd popoare întregi. Cînd consideră că a trecut prin încercările necesare pentru a fi acceptat, revine la castelul fetei pe care o iubea, dar o găseşte moartă, stinsă de durere, căci auzise cum că el s-ar fi prăpădit în bătălii.

Bineînţeles, nu ne mai aflăm aici în faţa unei ratate împliniri a fiinţei, în sensul cel mai înalt. Am vorbit despre efemeritatea acestui gen de fiinţă, realizat din nostalgia fiinţei absolute. Identitatea prin iubire în plan terestru nu poate fi discutată la acelaşi nivel cu fiinţa realizată în Miradoniz. Ea păstrează substratul metafizic originar, pentru că "omul nu poate scăpa de intuiţiile sale arhetipale", dar arhetipurile s-au "degradat"; "Absolutul nu poate fi extirpat, ci numai degradat.

Spiritualitatea arhaică, însetată de entic, se continuă pînă în zilele noastre: însă nu ca act, nu ca o posibilitate de împlinire reală a omului, ci ca o nostalgie creatoare de valori autonome: artă, știință, mistică socială, etc"[3].

Revenind la poezia în discuție, observăm că sîntem puși în fața unei erori tragice, venind dintr-un contratimp tragic. Faptul că Eminescu a simțit nevoia de a scrie și o asemenea poveste, demonstrează încă odată concepția sa tragică despre lume, o lume ce poate cădea în stăpînirea răului, tot așa cum binele o poate guverna.

O altă ipostază de ratare a unificării în ființa perfectă, însă, de data aceasta, dintr-o perspectivă mitico-filozofică de altă natură, oferă Eminescu în poemul Demonism.

Lumea este văzută ca o "raclă mare", ca o "temniță" a vieții. "Lumina frîntă" (s.n.), care vine din lunea de sus a bătrînului zeu Ormuz, înseamnă refracția daterată unui "ecran" separator de lumi.

Urmează apoi o descriere a majestuozității și grandorii "cîmpiilor albastre" paradisiace, unde trăiește Ormuz, înconjurat de "îngeri dulci".

Luna este, în viziunea poetului, "fereastra cărei ziua-i zicem soare", expresie, deci, a coincidentia oppositorum.

Cîntecul îngerilor ajunge pe pămînt în "țăndări duioase", "dar numai țăndări ...", ține să sublinieze Eminescu, iarăși expresie a neputinței de menținere a unei legături nealterate și continue între lumi, a neputinței de a comunica cu Cosmosul integral și în același cod.

Oamenii sînt văzuți ca niște viermi ce mişună "în mase în cadavrul/Cel negru de vechime și uscat/Al vechiului pămînt care ne naște", "ființi ciudate" ce se ceartă între ele, "grețoase în deșertăciunea lor".

"Este", totuși, în firea noastră, "un ce măreț", moștenit de la pămînt, de la "titanul mort": "In moartea lui e ceva sfînt și mare,/E o gîndire-adîncă și-ndrăzneață/Pentru ce el fu condamnat la moarte".

"Titanul mort" este Ahriman. In religia lui Zaratustra, lupta dintre Ormuzd şi Ahriman este perpetuă şi de aici imposibilitatea armonizării contrariilor. Ahriman (la Eminescu rolurile sînt inversate) încearcă o reunificare, dar Ormus îl pedepseşte pentru a rămîne stăpîn unic.

De aceea: "Viaţa noastră e o ironie,/Minciuna-i rădăcina ei. Dorinţa/De-a fi şi de-a avea singur tot ce este/Principiul e de înflorirea ei".

Răul constă, deci, în egoism, în menţinerea scindării. "Intoarcerea la <u>fire şi dreptate</u>" nu este posibilă, pentru că ar însemna reinstaurarea unei justiţii cosmice, dar noi sîntem făcuţi după asemănarea lui Ormuz şi căutăm să menţinem scindarea pe care el a provocat-o.

Dorinţa de "mărire şi putere", de a fi "<u>unici</u>" este cauza răului ce aduce după sine toate nenorocirile.

"Reintrarea în natură" ar însemna regăsirea originarului, a stării primordiale, mitice, imposibilă în condiţia scindată.

Omul este bun de la natură, iar răul vine din voinţa puterii absolute, vane, după care urmează revenirea la pace în trupul Titanului. Veşnica neferictire umană e cauzată de conştiinţa vanităţii şi a morţii.

Raţiunea e înşelătoare, pentru că determină pierderea limbii naturale, mitice: "In van Titanul mort, ce ne-a născut/ Binele ni-l voieşte; în zădar/Cearcă-a vorbi cu noi în cugetări/ Strălucitoare, varii, -mbălsămate,/In flori,în râuri, în glasul naturii/Ce-i glasul lui, consilii vrea a da./In van. Viaţa, sufletul, raţiunea/ - Scînteia care o numim divină - /Ne face a ne înşăla asupra firii/Si-a n-o-nţelege..."

Eminescu a simţit, pînă la dramă, pierderea limbajului natural, a acelui limbaj genuin, capabil de a sugera misterul lumii şi al universului. Ca urmare, poetul se întoarce spre <u>mit</u> şi <u>vis</u> încă din tinereţe, văzînd în aceste forme de cunoaştere poetică o formă de salvare, refacere, în imaginar, a legăturilor

pierdute cu viaţa originară a lumii, lăcaş de taină al libertăţii absolute a omului nesofisticat de raţiune. Setea de formele perfecte: "Şi eu, eu sunt copilul nefericitei secte/Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte" exprimă, în planuri poetice sublimate, nostalgia cea mai pură şi mai adîncă a originarului"[4]

Invocaţia retorică adresată către Ormuz rezumă întreaga "istorie" a scindării, relevînd în final că voinţa lui Ahriman se îndreaptă contra lui însuşi.

Ormuz este văzut metamorfozat în elementele cele mai mărete şi mai preţioase ale pămîntului. Chiar în finalul poemului, Eminescu accentuează din nou vanitatea şi neputinţa oamenilor, subiecţi ai ironiei lui Ahriman.

Enjambamentul, rupturile expresive traduc ruptura lăuntrică a poetului, dar şi ruptura cosmică. Sentenţiozitatea versului "indică o linie de ruptură: locul unde afectivitatea, ultragiată fie de adîncimea propriei sale trăiri, fie de incongruenţa dintre real şi ideal, întîlneşte ideologicul (în sensul cel mai larg al termenului), îşi face din el o armătură solidă şi schimbîndu-şi tonalitatea, se năpusteşte asupra obiectului liric (iubita, criticii, contemporanii, maşinăria lumii etc.), divulgînd în defectele lui carenţe fundamentale ale omenirii: sau, invers, îşi potenţează, îşi dilată gesticulaţia expresivă pentru a face din propriul său eu o ipostază superioară a umanului"[5].

N O T E

1)"Într-un sugestiv articol, d. Nichifor Crainic a arătat acelaşi ideal al androginului şi în Luceafărul lui Eminescu. (Nostalgia paradisului, Buc., 1940, p.393 şi urm.) "cf.Mircea Eliade, Mitul reintegrării, ed. cit., p.78.

2)C.Noica, Sentimentul românesc al fiinţei, Editura Eminescu, 1978, Bucureşti, p.111.

3)Mircea Eliade, Comentarii la legenda Meşterului Manole, ed. cit., pp.141-143.

4)Mihai Drăgan, M.Eminescu, Interpretări, 1, Editura Junimea, Iaşi, 1982, p.149.

5)Ştefan Aug.Doinaş, Lectura poeziei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p.352.

Stud. A.D.PLATCU
Anul II, Timişoara

JOCUL DRAGOSTEI SAU VIRTUALITATI DRAMATICE ÎN EROTICA EMINESCIANA

Printr-o ciudată şi, în acelaşi timp, binecuvîntată memorie, la Eminescu, liricul pare să confirme ideea că la origine a fost spectacol, ceremonial desfăşurat în prezenţa unui public.

Această amintire a rămas într-o permanentă stare de aşteptare, aşteptarea unei re-întrupări în planul prezentului creator, şi datorită dublei atitudini faţă de existenţă pe care Eminescu a resimţit-o încă foarte devreme.

După cum au remarcat numeroşi exegeţi, este vorba pe de o parte, de atitudinea de "observator" şi de "martor" al existenţei, iar, pe de altă parte, de ipostaza de "actor", mînuit pe imensa scenă a vieţii de un regizor invizibil.

Demiurg el însuşi în universul creaţiei, poetul trăieşte cu intensitate plăcerea punerii în scenă, mînuirea unei lumi care să stea sub supravegherea ochiului său genial, neputîndu-se totuşi abţine de a încerca, uneori, costume şi intonaţii diverse. Această propensiune a fost fertilizată şi de contactul cu opera teoreticianului german Heinrich Theodor Rötscher.

Traducînd aproape integral Arta reprezentării dramatice, Eminescu recepta desigur năzuinţa subtextuală a criticului spre o sinteză a artelor cuvîntului - ideal romantic exprimat de majoritatea manifestelor epocii.

În Nasterea tragediei, Nietzsche afirma că fenomenul dramatic primordial constă în a te vedea pe tine însuţi metamorfozat în faţa ta şi de a acţiona atunci ca şi cum ai trăi cu adevărat în alt corp "cu alt caracter". În cazul eului poetic eminescian se impune ca o necesitate urmărirea acestei scindări/metamorfozări, precum şi funcţionarea lui particulară.

Tudor Vianu[1], pornind de la Wilhelm Scherer, aplică discursului liric eminescian cele trei ipostaze semnalate de criticul german: o "lirică personală" (ICHLYRIK), o "lirică a măştilor" (MASKENLYRIC) şi o "lirică a rolurilor" (ROLLENLYRIK)[2], apreciind

că "Eminescu rămîne în primul rînd un reprezentant al liricii personale şi aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părţi a operei sale"[3].

Oprindu-se asupra cîtorva creaţii ale poeziei erotice, lucrarea va încerca să demonstreze structurarea la un nivel şi mai profund a acelui "Ichlyrik" care domină această parte a operei poetului. Deşi îmi sprijin unele afirmaţii şi pe idei ale lui R.Barthes din Fragments d'un discours amoureux, remarc de la început că în cazul poeziilor analizate nu este vorba de un "discurs în absenţă", ci de un monolog, ceea ce impkică elemente ale dramaticităţii: actor-elemente verbale, decor, regie, gestică - elemente paraverbale şi al treilea element, esenţial, spectatoral, care are aici un statut particular

Văzută de la distanţă, erotica eminesciană, în mare parte, stă sub semnul monologului. Trebuie accentuat şi clar definit, mai întîi, statutul eului poetic pentru că, aşa cum vom vedea, el funcţionează ca subiect, adică cel a cărui pozitivitate a dorinţei antrenează mişcarea întregului text - comportament care, alături de alte elemente, pledează în favoarea dramaticităţii textelor comentate.

Ego îndrăgostit este membrana protectoare a celulei care-i conţine pe eu şi tu, atunci cînd e vorba de prezent şi viitor, sau pe eu şi ea, în cazul trecutului. Deci, în cadrul monologului semnalat de la început, au apărut două personaje, ceea ce este suficient pentru declanşarea dialogului, tu desprinzîndu-se din eu asemenea primului actor din trupul corului antic. "Dialogul" erotic eminescian are însă un caracter absolut particular: în faţa noastră apar cei doi sau cele două feţe ale eului; este "quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne parle pas"[4]. Acest, "l'autre" care preferă tăcerea "este silit să emită mulţimea de semne nesigure, neîncrezătoare, avare, ale iubirii, indiciile dovezile sale: gesturi, priviri, suspine, aluzii, elipse: este nevoit să se lase interpretat"[5].

Chiar dacă el şi ea folosesc sisteme diferite de semne, codul, fiind vorba de îndrăgostiţi, este acelaşi, cunoscut de ambii

parteneri. El este cel care comunică prin cuvînt (excepţie Floare albastră), ea lăsîndu-se "interpretată", uzînd de un limbaj gestual pe care el îl decodează şi interpretează cu uşurinţă în cele mai mici detalii. "La parole elle - même, elle est loin de se limiter aux seuls éléments verbaux. Elle s'intègre dans tout un système de signes dont elle ne constitue qu'un élément, si essentiel qu'il soit (...). Dans certains cas, le geste signifie seul"[6].

Cu alte cuvinte, o mişcare făcută în scenă are şi trebuie să aibă aceeaşi valoare ca şi o intonaţie. Stabilind, deci, natura dialogului eminescian, vom încerca în continuare analiza cîtorva tipuri de poezie erotică ce reflectă această viziune. Subliniind statutul de monolog al poemelor comentate, observăm că acest monolog în anumite situaţii se travesteşte în dialog. Semnalăm trei asemenea situaţii: dialog în faţa Madonei (Atît de fragedă şi Noaptea), dialog în faţa Oglinzii (Singurătate şi Afară-i toamnă), dialog în faţa Demonului (Venere şi Madonă şi Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci!)

Am pornit în analiza concretă a poemelor din punctul central al axei temporale pentru a urmări apoi modificările ce se petrec de o parte şi de alta a punctului zero, în trecut şi în viitor. In ansamblu, lucrarea urmăreşte, deci, evoluţia "dialogului" raportat la cele trei dimensiuni temporale. In cele ce urmează vom lua în discuţie numai manifestările dialogului în punctul zero,adică timpul prezent.

Cu toate că aparţin aceluiaşi tip de dialog, primele două poeme se regrupează de această dată în funcţie de intrarea în scenă a celor două ipostaze ale lui ego.

Interesant de observat în Atît de fragedă este mişcarea scenică a personajului feminin. El este punctul fix, observatorul deosebit de atent; ea vine de undeva din depărtare, poate din amintire. Apropierea este gradată, fiecare gest fiind înregistrat pînă la detaliu ("Abia atingi covorul moale/Mătasa sună sub picior"). Distanţa se micşorează continuu pînă ce "costumul" - în sensul pe care-l are în teatru - poate fi observat, descris ("... increţirea lungii rochii"), pînă la privirea faţă-n faţă. In acest moment,

pentru a comunica, iubita face apel la sistemul ei de semne, într-adevăr, "nesigure", "avare": privirea este înlăcrimată, zîmbetul pe care i-l adresează e atît de "dureros de dulce" încît el nu poate suporta această replică, punînd-o sub interdicţie ("Nu mai zîmbi!")

Ea continuă să se mişte în spaţiul încăperii, distanţa se micşorează pînă la anularea în îmbrăţişare.

Însă clipa prezentului este cu adevărat de nesusţinut(acel "present insoutenable", de care vorbea R.Barthes); ea vine dintr-un fundal ce poate fi, în acelaşi timp, al scenei şi/sau al imaginaţiei, se apropie, se opreşte un moment pentru ca apoi să se îndepărteze din nou, însă în alt spaţiu, în altă amintire, din care nu mai poate fi rechemată niciodată.

Strigătul deznădăjduit al poetului ("Unde te duci? Cînd o să vii?") răsună în gol pe scena pustie, unde nimeni nu-i mai poate răspunde.

Noaptea este poezia situată poate cel mai concret în prezent, doar în final se simte ameninţarea trecerii ineluctabile a timpului. Deşi paradoxal, aici ea este cea care "susţine" dialogul comunicînd imens prin limbajul său gestual. El pare a fi doar un interpret ce traduce pentru noi bogăţia de sensuri ce-i sînt transmise. Din nou poate fi observată gradarea scenică a mişcărilor personajului feminin: "te apropii", "pe genunchi îmi şezi", "braţele-ţi îmi înconjoară/Gîtul", "pe-al meu piept capul ţi-l culci", "netezeşti... fruntea", "apeşi gura ta de foc", "surîzi".

Alături de gesturi, din domeniul elementelor paraverbale ale limbajului dramatic face parte şi decorul: "la parole est liée au cadre, elle depend souvent des objets qui nous entourent, de l'endroit au nous trouvons"[7]. Decorul are drept scop organizarea spaţiului scenic. Walter René Fuerst îi descoperă un triplu rol: "Créer le milieu, l'ambiance adequate aux personnages. Créer l'atmosphere psychologique, refléter l'âme de l'action, la reflêter par des moyens visuels: lumière, oculeur, proportion. Crée l'unité scénique entre l'acteur et l'espace qui l'entoure, lier l'acteur à l'ensemble scénique"[8].

În poemul eminescian decorul împlinește toate aceste trei funcții. Interiorul domestic este descris de unul dintre protagoniști, asemenea eroilor shakespearieni care descriu adesea decorul inexistent pentru un public ce trebuie să și-l imagineze.

Predomină aici (în Noaptea) simbolurile vizuale ale decorului, realizat cu epitete cromatice: o sofa "roșă", focul arde "vînăt", "luminarea-i stinsă" (deci, întuneric, negru); ca în majoritatea poeziilor erotice, iubita se identifică cu lumina, apariția ei fiind iradiant strălucitoare; în întunericul ce domnește provoacă o schimbare de luminozitate: reflectoarele par a se aprinde și ea apare "albă ca zăpada iernii".

În ceea ce privește mișcarea personajelor, spre deosebire de Atît de fragedă, unde în final eul rămîne scindat, aici fericirea iubirii depline este trăită plenar, cuplul rămîne unit și după ultima replică.

Manifestarea dialogului în fața Oglinzii în planul prezentului poate fi exemplificată prin două poeme cu structură asemănătoare: Singurătate și Afară-i toamnă.

În primul caz, decorul, poate cel mai bogat din întreaga lirică intimistă eminesciană, împlinește toate cele trei funcții în chip desăvîrșit: creează mediul, ambianța adecvată stării sufletești a personajelor: "perdelele lăsate", "focul pîlpîie"; lumina difuză, interior în dezordine, sărac mobilat: "prin unghere/S-a țesut păienjeniș", "cărțile în vravuri"; greieri, șoareci, surse ale unui decor "auditiv" format din zgomote egale, monotone, declanșatoare ale plictiselii, melancoliei, sugerează o atmosferă deprimantă.

Unitatea scenică dintre actor și spațiul înconjurător este atît de bine sudată, încît pare imposibilă re-plasarea personajului în alt cadru.

Pe acest fond "nocturn, Eminescu proiectează viziuni în alb, cu atît mai scînteietoare, cu cît contrastul le dă o intensitate rară: "Este Ea. Deșarta casă/Dintr-o dată-mi pare plină/ In privazul negru-al vieții-mi/E-o icoană de lumină". (subl.ns.)

Izolarea în tenebre nu-i decît un artificiu, un trucaj aproape regizoral, menit să ducă la efecte scenice"[9].

Apariţia ei, Ofelie venită să tulbure şi să lumineze, în acelaşi timp, viaţa poetului, întrerupe monologul în faţa Oglinzii, determinînd noi mişcări şi atitudini din partea lui, schimbînd radical şi decorul.

Pe aceeaşi structură funcţionează şi poemul Afară-i toamnă.

Poate că cele mai impresionante manifestări în prezent ale dialogului sînt cele în faţa Demonului, aşa cum apar în Venere şi Madonă şi Pierdută pentru mine,...!

În capitolul "Un petit point du nez", R.Barthes defineşte procesul de "alterare" pe care-l suferă unul dintre partenerii cuplului şi pe care celălalt îl urmăreşte contrariat.

"Alteration. Production brève, dans le champs amoureux, d'une contre image de l'objet aimé. Au gré d'incidents infimes cu de traits ténu, le sujet voit la bonne Image soudainement s'altérer et se renverser (...)

Le mouvaise Image n'est pas une image méchante; c'est une image mesquine (l'autre s'altére s'il se range lui - même aux banalités dont le monde fait profession pour déprécier l'amour: l'autre devient grégaire"[10].

Cele două poeme menţionate mai sus au, de asemenea, structuri identice.

Fenomen neremarcat de R.Barthes, la Eminescu alterarea pare că merge într-adevăr pînă la capăt, pînă la negarea totală a fiecărei valori afirmate, însă, în ultimele două strofe are loc o reabilitare neaşteptată, o repunere în drepturi.

Existînd în aceeaşi membrană cu ego, tu nu poate fi distrus total, iar poetul nici nu intenţionează s-o facă, pentru că s-ar autoanihila. Insă pentru moment imaginea ideală se alterează pînă la invectivă. Aciditatea adresării este extraordinară, un adevărat rechizitoriu plin de vocative umilitoare ("crudo!", "femeie stearpă", "cochetă, lunecoasă, linguşitoare, rece", "demon") din care răzbate indignarea, dezamăgirea, deznădejdea poe-

tului. La o distanţă de şase ani poetul amplifică tema în Venere şi Madonă. A rezultat marea scenă patetică din lametaţia veroniană ("Pierdută pentru mine,...!") pulsînd de adoraţie şi abjurare cu "accente mai subiective (...), de o brutală sinceritate, cu violenţe şi abdicări proprii marilor îndrăgostiţi şi marilor lirici"[11]).

În afara adresării directe, acuzării teribile ce nu pot fi imaginate fără patetice gesturi rom ntice, a implorării şi îngenuncherii din final - gesturi de vădită teatralitate, ideea dramaticităţii acestor poeme se sprijină şi pe plasarea unor fragmente în trama unor drame, Dragoş de exemplu. Dramaturgul şi-a sfărîmat blocul în bucăţi mici, de sine stătătoare, care nu şi-au pierdut nimic din potenţele dramatice pe care le aveau în interiorul dramei.

Acest "joc al dragostei", etern prezent pe scena vieţii, urmărit în cele expuse numai raportat la dimensiunea prezentului, capătă înfăţişări la fel de interesante cînd este privit din perspectiva trecutului sau viitorului, ceea ce am încercat să evidenţiem în părţile a doua şi a treia ale prezentei lucrări, echivalente, într-un fel, actelor al II-lea şi al III-lea ale dramei eului liric eminescian.

N O T E

1)T.Vianu, Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu, în Studii de literatură română, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965, p.3o3.

2)vezi şi Nicolae Manolescu, Vocile lirice ale "Luceafărului", în Teme, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, pp.137-145

3)T.Vianu, op.cit., p.3o7.

4)R.Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Editions du Seuil, Paris, 1977, p.2.

5)R.Barthes, Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit, în Romanul scriiturii, antologie, Editura Univers, Bucureştim 1987,p.237.

6)Pierre Lorthomas, Le langage dramatique, sa nature, ses procedes, Librairie Armand Colin, 1972, p.421.

7)Pierre Larthomas, op.cit., p.511.

8)W.R.Fuerst, apud Heuri Goubier - L'essence du théâtre, Plon, Paris, 1943.
9)Const.Ciopraga, "Nocturnul" în opera lui Eminescu, în Studii eminesciene, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965,p.3ol.
10)R.Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Editions du Seuil, Paris, 1977,p.118.
11)Perpessicius, Postumele lui Eminescu, în Studii eminesciene, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p.439.

Stud. Ileana POLOVRĂGEANU
Anul IX, București

"DACĂ TRECI RÎUL SELENEI..."
OPȚIUNE ȘI DEFECȚIUNE PE TRASEUL EROTIC EMINESCIAN

Acreditînd un demers de apropiere de operă dinspre zona controversată a prejudecăților critice, ne mărturisim, dincolo de satisfacția datorată seducției informaționale, o nedumerire principială. Fiindcă, indiferent de legitimitatea diverselor trasee interpretative sau de forța hipnotică a spectacolului terminologic, descoperim cu recurență o incongruență cantitativă (și, implicit, calitativă) între forma afirmativ-descriptivă a discursului critic și fondul său (aici despre erotica eminesciană), reductibil, în fapt, la un enunț simplu. Astfel, clișee precum erotică serafică, venerică, (pre)rafaelitism al reprezentărilor ș.a.m.d. ne apar, luate în absolut, ca inoperante, simple nuanțări ale unor intervenții evidente ca atare la un nivel superficial, fragmentar al analizei, însă nesatisfăcătoare de la altitudinea globală a întregii opere eminesciene. Vom argumenta, în consecință, o opțiune a artistului, configurînd, totodată, zona ideală a erosului selenar și recuperînd identitatea Protagonistului. Invitația din titlu este o promisiune și o ironică provocare a lectorului la jocul hermeneutic, la o ambițioasă decodare a revelatorilor ce impregnează spațiul erotic eminescian.

1. Replică în "basrelief" și cîteva discursuri despre iubire

Dintre dialogurile platoniciene, unul este îndeobște (re)cunoscut, posibil datorită incitației tematice: Banchetul; adunarea celor șase înțelepți (Fedru, Pausanias, Erizimah, Aristofan, Agaton, Socrate) inițiază o dezbatere cu privire la natura iubirii. Îi vom lua, la rîndul nostru, în discuție, fără a respecta succesiunea lor cronologică, în măsura în care acest demers teoretic se suprapune unei inițiative similare semnată de Eminescu însuși, disimulat în eremitul Euthanasius. Căci există un asemenea text unde autorul, comentînd figurile sculptate în pereții peșterii a trei perechi de tineri îndrăgostiți, ne oferă, de fapt, o replică în "basrelief" la celebrul discurs platoni-

cian (ne referim la binecunoscuta scrisoare a lui Euthanasius către Ieronim, din <u>Cezara</u>)! Fragmentul propune trei tipuri de experienţă erotică (reducînd, deci, la jumătate schema platoniciană), trei paradigme ale cuplului cu semnificaţii paleocreştine şi mitologice.

În ordinea propusă de Eminescu (implicînd, după cum vom vedea, şi o opţiune valorică), prima reprezentare figurativă este cea a cuplului Adam-Eva, semnificînd, în mod explicit, "inocenţa primitivă"; iubirea <u>există</u> ca potenţialitate, conştiinţa de sine şi, deci, a propriei goliciuni şi desăvîrşiri fizice lipseşte, iar "ei îmblă-îmbrăţişaţi" într-un cadru cu vădite ramificaţii biblice (Edenul arborescent, turma de miei). Asistăm la parcursul unui "cuplu" nediferenţiat binar, cuplul de dinainte de prima cădere (somnul) sau de nefasta ispitire a mărului biblic, semnificînd în sine ideea de Eros, în reprezentarea naiv-sintetică, inocentă ea însăşi, a gazdei banchetului, Agaton: "...Eu susţin că Eros este cel mai fericit dintre toţi zeii preafericiţi, că el este, dintre toţi, şi cel mai bun, şi cel mai frumos" (195 a). Reţinem ideea de perfecţiune formală şi spirituală, minus coloratura mitică (Eros = Amor), anterioară demersului biblic. In prelungirea acestui discurs e creditabil a fi pusă intervenţia medicului Eriximah, a cărui specializare îi permite o lămurire revelatoare: a-cuplarea (aici îmbrăţişarea) desăvîrşindu-se fără (încă) vreo ameninţare din afară (v. cadrul inhibitoriu al pastoralei clasice), ea presupune ideea unui firesc <u>acord</u>, atracţia, concilierea sau coincidenţa contrariilor, armonia universală: "tot ceea ce fiinţează e pătruns de Eros" care, "în întregul său, dispune de toată energia lumii" (188 e). Aceste efluvii luminoase, calorice, energizante asigură copula celor (aparent) două principii de ireconciliabilă polaritate (masculin/feminin), garantează prin ele înseşi o tragică, iluzorie protecţie a caducităţii ontosului. Pe de altă parte, reprezentarea figurativă a unui cuplu <u>îmbrăţişat</u>, <u>parcurgînd</u> un traseu oarecare, este incomodă. Această jenă epistemologică este uşor înlăturată însă de revelarea cuplului ca ontos, ca fericită regăsire a jumătăţilor despicate de securea divină: "Adam şi Eva erau făcuţi spate în spate, lipiţi la umeri; atunci Dumne-

zeu i-a despărţit printr-o lovitură de secure, sau tăindu-i în două. Alţii sunt de altă părere: primul om (Adam) era bărbat în partea dreaptă, şi femeie în partea stîngă, iar Dumnezeu i-a despicat în două jumătăţi" (Bereshit rabbâ, I - v. A.Haggerty Krappe The Birth of Eve). Exegeza rabinică la textul biblic se apropie într-un mod uimitor de textul platonician (cu atît mai mult cu cît, la fel ca în cazul "mărului" sacru, traducerea se dovedeşte a fi incongruentă: cuvîntul "zâlâ" ar desemna, în context, nu "coastă", ci "parte"- Fr.Schwally); în plus, discursul lui Aristofan avansează ideea unui Eros ca forţă universală încă neridicată la rangul de conştiinţă, încă nemanifestată în limbaj, într-un mod cu totul similar textului eminescian. Confuzia androginului cu fiinţa divină - prin totalizarea cuplului Logos-Anthropos - proprie helenismului tardiv şi identificabilă în scrierile gnosticilor nu mai este, ca atare, posibilă: "Fiecare dintre noi este o jumătate de om (...) şi fiecare jumătate îşi caută necontenit frîntura ruptă din el însuşi. Eros este cel ce împreunează frînturile vechii naturi; el îşi dă osteneala să facă din două fiinţe una singură; el încearcă să vindece nefericirea firii umane" (191 d). "Eros nu-i decît numele acestui dor, al acestei năzuinţe către unitate".(193 a)

Vom încerca să acreditãm ideea că, şi în restul cazurilor, cuplurile eminesciene sînt androginice, justificînd, astfel, înscrierea sa într-un circuit ideologic universal, extensibil de la tradiţiile religioase cele mai vechi pînă la romanticii germani familiari lui, Ritter, Baader, Humboldt sau Schlegel. Mai mult decît atît, întregul spaţiu erotic eminescian este investit cu atributele unei confuzii simbolice a principiilor masculin şi feminin care probează, prin ambiguitate, modernitatea relevantă a liricii sale. Revenind, însă, la sculpturile lui Euthanasius, fragmentul imediat următor, reprezentînd pe Venus şi Adonis, ar semnifica faza conştientă a erosului, momentul iubirii manifeste şi pasionale; dincolo de acestea, însă, o observaţie ne atrage atenţia: aparenţa lui Adonis provoacă confuzia dintre sexe printr-un eventual proces de reflectare. Acest "tînăr femeieşte-frumos, timid şi înamorat în sine" nu reprezintă altceva decît chipul din oglindă al zeiţei înseşi, ca proiecţie a sa virilă (Venus, omolo-

gată Afroditei, zeiță a frumuseții și a iubirii în mitologia greco-latină). Incertitudinea crește progresiv cu o replică următ care ("El joacă rolul unei fete naive, pe care amantul ar fi descoperit-o"), culminînd cu apologia eminesciană a "femeii agresive", excepție a naturii care confirmă regula virilității masculine! Ideea inițierii prin eros întru frumos este chiar tema discursului socratic din dialogul semnalat, aflîndu-și în textul eminescian cazul particular ("frumusețea fizică" - primă etapă a traseului gnoseologic). Revenind, "agresiunea inocenței femeiești", idealizată în cuplul Aurora-Orion, își găsește un echivalent în teoretizata "iubire trivială", opusă, după Pausanios, cele "elevate", a Afroditei Cerești (născută fără mamă, asemeni Evei, din Uranos, androgin el însuși prin proprie suficiență). Tuturor acestor reprezentări li se suprapune perfect cel dintîi discurs, preparator, al lui Fedru, care postulează în Eros, după Haos și Pămînt, una dintre realitățile ontologice primordiale. O asemenea pledoarie pentru un ordo amoris o realizare și Sf. Augustin (cu evident respect pentru necesarul filtru creștin) și o va realiza și Eminescu, atunci cînd fixează undeva natura divină a îndrăgostiților, "singurii care primesc să moară pentru alții" (179 b). Dincolo, însă, de caracterul simbioat al "discursului" eminescian, conciliant și ușor demontabil hermeneutic, semnalăm prezența laitmotivică, de esență, a mitului androginic, înțeles ca aspirație către reintegrare, derulat într-o durată definitivă (re-asamblarea cuplurilor, dincolo de incidența "clipei", în atemporalitate) și găzduit într-un spațiu animat, favorabil, suprapunîndu-se perfect, prin geologia sa ondulatorie, de suișuri și de coborîșuri, unei eventuale închideri a sferei oatice. Universul habitual care găzduiește Erosul devine permeabil el însuși efluviilor luminoase ale acestuia, ascunzînd în matca sa circulară o paradigmă ideologică.

2. Spațiul, durata și Protagonistul. Opțiune valorică și defecțiune epistemologică

Iată-ne, deci, pătrunzînd, cu beneficiul cuceririi unei grile purificatoare, dincolo de rîul Selenei, în spațiul incert dintre cer și ape, în regimul deodată preschimbat al lui "se făcea" și "parcă" configurînd cu aplicație o metarealitate ispi-

titoare, insulară şi ambiguă. Remarcăm, pentru început, natura circulară a tărîmului ideal de manifestare a Erosului, constantă în cele două ipostazieri ideale ale sale: sfera lunară şi centrul insular, de-limitat ca o bulboană abordantă şi solitară, gaură neagră reversibilă în acvatic. Realizăm cu aceasta un prim pas înainte pe traseul nostru gnoseologic, semnalînd o ocurenţă revelatoare: confuzia, prin simultaneitatea evocării, a elementului neptunic cu cel uranic, postulînd natura de oglindă a apelor (v. şi metafora-titlu: "Dacă treci rîul Selenei..."). Marea (oceanul) care izolează edenul insular nu este altceva decît un reflectoriu la scară al cerului înstelat, un centru de atracţie şi deversiune a simbolisticii astrale. Surprinse în ipostaza lor fluvială, semnificînd devenirea perpetuă, sau ca stasis sublunar, apele paradisului eminescian îşi află, deseori şi explicit, echivalenţa uranică: "Oglinzile lucii a valurilor lui răsfring în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer (s.n.)". Aceeaşi dublă reflectare o aflăm, mai subtil încifrată, la modul extrem-oriental, în dumbrava sau sălciile mărginite de cer şi de ape: "...părea că din una şi aceeaşi rădăcină un rai se înalţă în lumina zorilor altul s-adînceşte în fundul apei". Această confuzie tenace este simptomatică, desemnînd un posibil univers integrator, leibnizian, de infinită oglindire, şi facilitează, totodată, decodarea simetrică a celorlalţi revelatori eminescieni. Astfel, insula însăşi, în singularitatea sa ideală, reprezintă, prin abandonul pe mările "cereşti", un succedaneu al astrului nocturn, o lună telurică şi semnificantă. In regim terestru, aceasta instituie un univers concentraţionar deliberat acceptat, un labirint magic a cărui expresie ultimă o regăsim, ideatic, în Halima: "insula-n insulă" a lui Euthanasius. Zona este impregnată de însemne florale şi faunistice a căror recurenţă, pe parcursul întregii opere eminesciene, le conferă valoare de simbol. Ele populează o geologie compensatorie, fiind adăpostite, cel mai adesea, într-o vale ocrotitoare ("Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părţile de stînci nepătrunse..." - Cezara; "O vale cît o ţară e grădina/Castelului Miradoniz" - Miradoniz; v. şi Sărmanul Dionis, "Dacă treci rîul Selenei" ş.a.m.d.), corespunzător căreia îi aflăm dealuri sau

munţi (uneori numai echivalentul lor esenţializat: colonade, stînci, castele....) suspendînd de ele grădini proteice, roditoare, replici ale livezii paradisiace.

Vegetaţia şi bestiarul eminescian (în mod semnificativ, şarpele biblic lipseşte!) contează mai puţin în sine, cît ca pulsaţii ritmice ale spiritului cosmic, ca însemne ale lumii în Māyā, ca iluzie, joc reverberant şi dans sincopat al divinităţii. Tradiţia indică omologase pe Shiva (rege al dansului!) divinităţii integratoare, instaurînd ca ordine supremă ideea de ritm, la care sînt reductibile ciclurile naturii înseşi. Ritmurile acvatice (valurile, undele lacului, susurul izvoarelor), vegetale (unduirea trestiei,a ierbii, legănarea arborilor) şi ale păsărilor (ciripit, bătaia aripilor), "...bătăile inimii, alternanţa aştrilor, somnul şi veghea sînt de aceeaşi esenţă cu expansiunea lumilor în momentul cosmogonic şi resorbţia lor la sfîrşitul ciclului cosmic, în unitatea fiinţei supreme" (Sergiu Al.George); toate acestea, prin ambivalenţa lor dulce-amară, concură la atingerea unei stări de ambiguă melancolie, provocatoare de reacţii afective contrare care au, ca ultimă consecinţă, androginizarea erosului. Astfel înţeleasă, "androginia nu este decît una din extrapolările simbolice prin care melancolia regăseşte absolutul" (idem). Un asemenea spaţiu absolut este insula nirvanică (pentru a ne păstra în limitele unui acelaşi univers de imaginaţie indică) sau, transgresînd, orizontul preafericitei Selene; de altfel, după G.Călinescu, fantastica arhitectură eminesciană " trebuie să-şi aibă sediul firesc în lună".

Antropomorfizarea lunii în Selene presupune, în locul dezambiguizării simbolice, o complicare a exegezei, datorată polisemantismului reprezentării sale. "Minune" cu "păr blond" - "care curge în valuri" (s.n.) -, Selena sau Miradoniz ipostaziază varianta feminină a astrului, principiu pasiv care insinuează ficţiunea într-un regim al serii (cf. Mirandoniz, Dacă treci rîul Selenei, Scrisoarea I etc). Avansînd, însă, pe dimensiunea temporală, odată cu adîncirea în întunericul hipnotic, thanatic,ea devine al nopţilor monarc (Melancolie), unic ochi luminos care fixează din înalt un orizont terestru, ameninţîndu-l cu pedeapsa

infernală. Această omologare a mitologiei eminesciene e identificabilă, de altfel, şi în orizonturi culturale cu mult mai îndepărtate. Pentru a oferi un singur exemplu, Bastet, pisică sfîntă în mitologia indiană, zeiţă a lumii şi a fecudităţii, îşi are un succedaneu al său în zeul Ré sau Rā, identificabil unui "Motan în flăcări". De altfel, toţi zeii greci ai vegetaţiei - Attis, Dyonisos, Adonis însuşi (!) - erau androgini, şi tot androgin era Zervan sau Chronos, divinitate supremă a timpului. Exegezele mai vechi (M.Eliade) sau mai noi (V.Kernbach) au făcut deja un loc comun din faptul că aproximativ toate cuplurile primordiale, asexuate sau aflîndu-şi un analogon sexual opus, se dovedesc a fi, în ultimă analiză, androginice.

Ne aflăm, astfel, înscrişi într-un orizont cultural de nescontată adîncime. Această defecţiune epistemologică, această eroare oculară favorizată de ceaţa deasă a albinelor cotropitoare (ele înseşi asexuate, simboluri ale suferinţei de sine) îşi află corespondenţe numeroase în postularea existenţei unui cuplu originar, reactivat prin colaj sau absorbţie alchimică. Eminescu nu va fi făcut decît să reinstaureze simbolul într-o zonă de rare pulsaţii metafizice, aflîndu-i, astfel, un echivalent carpatic. Dincolo de o serie de particularizări ale sale (îngerul, cuplurile omonime, Cezar/Cezara, Cătălin/Cătălina - v. Balzac, Seraphitus/Seraphita etc.), semnificativă este proiectarea principiului la proporţiile întregului infinit, într-un fel de "narcisism cosmic" (G.Bachelard) care instaurează legitimitatea reintegrării noastre în ciclurile universale, revers optimist al abandonului şi alienării obsedante. Din acest punct de vedere, concluzia nuvelei Cezara este revelatoare: revenirea la cuplu ca la rîvnita sfericitate implică desăvîrşirea formală a stării de preconştiinţă, adamice, curmarea definitivă a curgerii heraclitiene. În spaţiul ispititor, erogen, într-o durată ce garantează monogamia, se lămuresc, astfel, consecinţele unei opţiuni culturale: Protagonistul, abandonat unei singurătăţi fecunde şi statice, este conservat perpetuu într-un univers rotund, de deal şi vale, de ceruri şi ape îmbrăţişate, izolat perfect între marginile cochiliei sale care se închide.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

Platon, Dialoguri, E.P.L.U., Bucureşti, 1968

M.Eliade, Mitul reintegrării, Editura Vremea, 1942

M.Eliade, Insula lui Euthanasios, în vol. Eminescu şi Hasdeu, Editura Junimea, Iaşi, 1987

Sergiu Al.George, Arhaic şi universal (India în conştiinţa culturală românească - Brîncuşi, Eliade, Blaga, Eminescu), Editura Eminescu, Bucureşti, 1981

V.Kernbach, Dicţionar de mitologie generală, Editura Albatros, Bucureşti, 1983

P.M.Gorcea, Steaua din oglinda visului. Eseu despre "Luceafărul" lui Eminescu, Editura Cartea Românească", Bucureşti,1983

C.M.Ionescu, Teiul sofianic în vol. Palimpseste, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979

G.Călinescu, Opera lui M.Eminescu, vol.III, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

anina [illegible]
Abs., Timișoara

DUBLU ȘI CUNOAȘTERE DE SINE ÎN PROZA LUI EMINESCU

"Căci nimeni nu se cunoaște atîta timp cît este numai el însuși și nu concomitent și un altul". (Novalis)

Întorcîndu-se către sine în momentul în care realitatea nu-i oferă nici o soluție la problemele pe care și le pune, romanticul își este sieși punct de referință și de plecare. El devine centru al lumii, respingînd pe "celălalt" către margine. Chiar și atunci cînd gîndește realitatea, romanticul are în față sa propria proiecție prin obiectivarea subiectivității, mai exact prin răsfrîngerea sa în afară, în lucruri. Demarcația netă dintre eu și celălalt, dintre romantic și lume, o subliniază Georges Poulet:

"De o parte se află eul și de cealaltă, distinct, închis, cumplit de depărtat prin lipsa-i de comunicare cu eul, se află universul periferic"[1].

Refuzînd contactul cu lumea, el nu renunță, implicit, și la comunicare. Insă nu e vorba de un monolog: eul se comunică și își comunică, dar proiectat în afară, obiectivat prin reflecție în oglindă. Eul romantic fie se privește pe sine ca interioritate, fie că se adresează tot lui însuși, obiectivat în lume, uneori obsesiv și cu urmări negative (Lovell al lui Tieck "se regăsește doar pe sine într-o monotonie înspăimîntătoare; încotro îi privește ochiul nostalgic, lumea nu este decît o oglindă care îi înfățișează eternitatea singurătății sale deznădăjduite (...). Tot oglindindu-și propria conștiință Lovell ajunge la o sărăcie înfricoșătoare. Asemeni regelui Midas care prefăcea în aur tot ceea ce voia să mănînce, și el se distruge fiindcă nu are să ofere spiritului său altă hrană decît propriul eu")[2].

Uneori, ca să nu se întîmple această sărăcire în cunoaștere și spre a nu fi acuzat de egoism, romanticul recurge la un compromis: acceptă și un celălalt, dar acesta trebuie să aibă un atribut esențial: să-i semene întrutotul; un celălalt în care

acesta se recunoaşte aşa cum ai privi într-o oglindă. Poate că este chiar el însuşi, dar cel puţin nu mai priveşte în interiorul său, ci se admiră din exterior asemenea unui Narcis. Are acum avantajul de a-şi vedea propria fiinţă proiectată în afară, de a se analiza obiectiv, aşa cum ar privi pe cineva necunoscut.

Obiectivarea propriului eu în lume, recunoaşterea de sine în celălalt pe de o parte, iar pe de alta, arborarea tacită şi cu bună ştiinţă a măştii (prin care se ascunde de ceilalţi adevărata identitate) - acestea sînt, în principal,cauzele care duc la dedublarea romantică în proza lui Eminescu.

Obiectivarea propriului eu prin proiectarea sa exterioară trebuie corelată cu sondarea în profunzime a eului atingînd zonele subconştientului şi cu "cultivarea" acestuia pînă la identificarea cu divinitatea. (Vom aborda această problemă din trei puncte de vedere posibile: psihanalitic, filozofic şi mitologic).

1. Oglinda

Obiectul în care eul se zăreşte şi se recunoaşte este oglinda sau derivatele sale. "Oglinda devine simbolul viziunii nealterate a lucrurilor. Un instrument în primul rînd de cunoaştere a sinelui care îi revelează omului direct propria-i imagine, dublul, fantoma, simulacrul, perfecţiunile şi defectele fizice, precum şi imaginea universului înconjurător în cea mai perfectă formă"[3]. Ea este totodată şi procedeu de dedublare a imaginilor, simbolul dublului tenebros al conştiinţei[4].

Marchizul Alvarez Bilbao din Avatarii faraonului Tlà trăieşte experienţa stranie a unor acte făptuite făr cunoştinţa sa, fără a fi propriu-zis conştient de ele. Este ceea ce psihiatria denumeşte depersonalizare, adică "alterarea sentimentului propriului eu"[5]. Pentru a se regăsi, a se recunoaşte şi a se cunoaşte, în fond, în profunzime, el priveşte în oglindă. (Alegorie a viziunii exacte, oglinda e în acelaşi timp represia gîndirii profunde şi a osîrdiei spirituale"[6]). Oglinda este deci referentul absolut: "Sara, după ce închise uşa după sine, se puse-n dreptul oglinzii şi privi lung la el însuşi... ca să vadă de-i el ori de nu mai e el...". Si, bineînţeles, oglinda nu va reda atît chipul

exterior al marchizului, cît profunzimea sufletului său, asemenea unui portret al lui Dorian Gray. Oglinda este aici instrumentul prin care se aduc în planul conştientului gîndurile refulate din subconştient, defulîndu-le. Ea arată marchizului nu masca exterioară, ci adevărata sa faţă: "Oh! Oh! strigă marchizul, aici e mai mult decît umbra mea..."[7] Lupta marchizului cu sine însuşi poate fi înţeleasă ca încleştare dintre conştient şi subconştient,atunci cînd gîndurile defulate din subconştient nu pot fi acceptate de către conştient, dintre principiul binelui şi al răului ce ambele sălăşluiesc în om. (Marchizul visează că donase averea sa fetei şi că refuză mîna ei - gînd ce-i trecuse probabil prin minte şi care, refulat, primeşte o rezolvare în timpul visului), respectiv binele din om înfrînge răul după cum imaginea ce iese din oglindă îl înfrînge pe marchiz. Individul nu are voie să fie fals faţă de sine însuşi[x].

Oglinda nu înseamnă deci, la Eminescu, simplă reflectare, ci ea este totodată simbol al conştiinţei, altădată al subconştientului. Există o anumită asimetrie între subiectul care se reflectă şi obiectul reflectat. Dublul nu este doar o imagine a identităţii sau a antonimului, al polului opus prin răsfrîngere, ci o complementaritate a eului prin care el însuşi se cunoaşte şi se completează.

Dar reflectarea e posibilă nu numai în oglindă, ci şi în substitute ale ei: apa, norii, aerul, cristalul, ligheanul (ca vas cu apă), fiola şi unghia[8]. Faraonul Tlà se priveşte "în pahar" - "destupă fiola şi turnă trei picături ca cerneala din ea peste apa din cupă". (p.472) -metamorfozele kulorilor apei îi dezvăluie propria sa fiinţă în trei ipostaze: "I se păru că vede în aurul diafan, în fund, o muscuţă de om c-o cîrjă în mînă, bătrîn şi pleşuv (...). În apa roză văzu un peştişor vioriu care semăna a un tînăr frumos... în apa vioriе văzu un om sinistru şi rece..." (p.3o4).

Trei ipostaze ale omului care nu se manifestă însă concomitent, ci în timp, sugerînd ideea transmigraţiei sufletelor.

Oglinda - paharul - i le prezintă şi ea succesiv, anticipînd viitorul. Faraonul îşi contemplă el însuşi vieţile sale următoare. Este vorba aici de aşa-numitele "oglinzi oraculare" (Kernbach) ce aveau putere de a prezice destinele viitoare[9].

Un alt substitut al oglinzii e umbra. Trupul nu mai este reflectare în ceva, ci proiectare pe pămînt a imaginii sale în urma contactului cu razele de lumină. Umbra apare (cu precădere în Sărmanul Dionis) ca dublu al omului: ea e în fond un archaeus căci reprezintă ceea ce e etern în individ, prin contrast cu elementul perisabil: etern şi trecător se îmbină în om: "Dan văzu clar despărţirea fiinţei lui într-o parte eternă şi una trecătoare". (p.320). Dan - Dionis aspiră la etern, tot aşa cum aspiră mai tîrziu la divinitate. Cea care-i insuflă dorinţa e umbra, eternul însuşi: "Sufletul tău, fără ca azi să şi-o aducă aminte, a fost odată în pieptul lui Zoroastru (...). Acea carte a lui Zoroastru, care cuprinde toate tainele ştiinţei lui, stă deschisă înaintea ta (...). Cartea lui Zoroastru era proprietatea lui (Dan-Dionis) dreaptă" (p.320).

Sintetizăm cele spuse pînă aici prin cuvintele lui Baltrusaitis: "Figură a figurii, simulacru detaşat de corpul făcut vizibil pe ecran, alter ego, o fantomă, dublu al subiectului care-i împărtăşeşte soarta, reflexul şi obiectul său ar fi indisolubil unite prin legături mistice. Absoluta lor identitate ar părea să ţină tot timpul de un miracol pe care nici un artist nu l-a egalat vreodată"[10].

2. Dumnezeu sau calea spre adevăratul eu

Dionis e personajul romantic prin excelenţă. El este dublul poetului trecut prin sublimarea artistică. Fire meditativă - "metafizicul nostru" - ducînd o viaţă boemă dar lipsită de satisfacţii interioare ("această libertate de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atît de visătoare"). Dionis îşi poartă existenţa efemeră într-un spaţiu sărăcăcios, aproape insalubru, dar impregnat cu cărţi, fiind lipsit de adevărata fericire pămîntească. Ca orice romantic el caută zone de refugiu: "Intre aceste

patru tipuri de evaziune (în timp, în spaţiu-vis, în propriul eu şi în acţiunea erotică) oscilează dramatic sufletul eroului eminescian"[11]. Dionis evadează în vis (şi prin aceasta, indirect, în timp) şi în propriul eu. Visul este, în acest caz, cadrul propice cunoaşterii eului (analog extazului). Depărtat de plăcerile pămînteşti, lui Dionis nu-i rămîne decît bucuria descoperirii de sine şi a cultivării eului prin exerciţiu, meditaţie şi lectură: "Lucruri mistice, subtilităţi metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet". (p.304). Cultivarea spiritului înseamnă apropierea de Dumnezeu. Schlegel spunea: "A deveni Dumnezeu, a te cultiva, sînt expresii care semnifică acelaşi lucru"[12]. Dionis se cultivă prin descifrarea cărţilor cu înţelesuri adînci: "Cine ştie - gîndi Dionis - dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare a te transpune în adîncimile sufleteşti..." (p.311) sau învăţînd de la meşterul Ruben, sub ipostaza călugărului Dan. Este în fond o iniţiere a sa nu numai în marile mistere existenţiale, ci în dobîndirea eternităţii sufletului prin meditaţie: "Omul conţine în germene şi în el însuşi pe Dumnezeu şi lumea"[13]. Dublul nu mai apare în acest caz ca rezultat al reflectării propriei imagini, ci rezultă din însăşi natura omului. Universul, obiectul e cuprins înăuntrul sufletului romantic, dar romanticul îl caută în afară. El iese din sine spre a putea vedea lumea înglobată în sine, după cum spunea Edgar Papu: "acea fugă îl face conştient de ceea ce cuprinde în el, aducîndu-i plenitudinea cunoaşterii de sine..."[14] (Dar şi cunoaşterea lumii înseamnă tot cunoaşterea divinităţii: în gîndirea creştină lumea e reflectare a lui Dumnezeu). Romanticul, Dionis, e astfel Dumnezeu şi lume. Cum lumea nu oferă soluţii, Dionis se îndreaptă spre Dumnezeu, în sensul în care "Dumnezeu este limita de împlinire a oricărei vieţi spirituale"[15].

Conştiinţa umană însăşi e dublă prin dualitatea obiectului ei - "obiectul nemijlocit, obiectul certitudinii sensibile şi al percepţiei", îndreptată spre viaţă, spre în afară, şi conştiinţa ca obiect al ei însăşi "care este esenţa adevărată şi care este dată mai întîi în opoziţie cu primul (cu obiectul nemijlocit"[16]. Dionis merge către esenţă. Explicaţia accederii la divinitate ca drum al găsirii şi împlinirii propriului eu poate fi şi de origi-

ne mitologică, nu numai filosofică, fiind știute multiplele cunoștințe ale lui Eminescu în domeniul culturii indice: "Atman, sufletul individual, (...) e identic cu Brahman, sufletul universal, cel Absolut și Infinit"[17].

Criteriul filozofic îl are în vedere și Eugen Todoran analizînd dorința lui Dionis de a se asemăna cu Dumnezeu. Explicația căderii criticul o dă prin imposibilitatea lui Dionis de a cuprinde absolutul, împlinind astfel blestemul lui Kant asupra cunoașterii: lumea "în sine" nu poate fi cunoscută (lumea e manifestare a ideii absolute care la rîndul ei se identifică cu divinitatea[18]. Mai exactă pare însă soluția dată de Amita Bhose: în dorința sa de a-și contopi spiritul individual cu cel divin, Dionis nu atinge treapta cea mai de sus a ascezei (există mai multe trepte ale stării de extaz pe care inițiatul trebuie să le treacă), or Dan-Dionis nu ajunge decît în starea de vis pe care o confundă cu asceza. De aceea contopirea nu se petrece. Mai mult, ea se transformă, în cădere.

De fapt, credința însăși are ca esență actul dedublării: omul nu se vede pe sine, eul său unic și indivizibil, ci înăuntrul său e exprimată esența altei ființe la care accede. Dumnezeu nu e în afară de om, ci în om, însă, ca parte a eului - se identifică cu eul abia prin actul inițiatic care este de fapt redobîndirea adevăratei conștiințe de sine. Feuerbach spunea că "religia este dezbinarea omului cu sine însuși", este "reflectarea, oglindirea ființei omenești în sine însăși", "Dumnezeu este oglinda omului"[19]. Dionis are conștiința nemuririi sale însă nu cunoaște drumul care ajunge la ea, după cum spunea Noica: "Că nu sîntem muritori, e clar. Dar sîntem niște zei proști, niște nemuritori care ne-am uitat destinul"[20].

3. Metamorfozele eului

De cele mai multe ori spiritul individual ajunge să se contopească cu cel divin doar după ce a acumulat experiența necesară din mai multe vieți. Se conturează astfel conceptul de metempsihoză. Specifică din acest punct de vedere e nuvela Avatarii faraonului Tlà. "Termenul avatar își are originea în mitologia hindusă, conform căreia zeii se nasc pe pămînt în chip uman sau

de animale pentru a-şi îndeplini însărcinarea de-a salva lumea din păcate (...). Incarnarea de acest gen a zeilor se numeşte avatar. În fiecare naştere, avatarii îşi păstrează puterea divină, precum şi amintirea despre celelalte încarnări anterioare"[21].

Dionis, spre a realiza contopirea cu divinitatea, trebuie să se întoarcă în timp (prin vis) spre a-şi aminti experienţa vieţii precedente. Tlà trece printr-o serie întreagă de transformări pentru a se cunoaşte şi a atinge absolutul. Observaţia lui Eugen Todoran în acest sens este semnificativă: "Metempsihoza nu are sensul original, al întrupării succesive a sufletului uman în fiinţe diferite, ci constituie doar o transpoziţie fantastică a fiinţei umane în ipostazele duhului său, peste intervaluri mari de timp (...). In fiecare din aceste momente personajele au posibilitatea dedublării lor prin vis"[22].

Astfel eul ajunge la cunoaştere de sine absolută numai prin experimentarea tuturor posibilităţilor sale de manifestare, acestea existînd deja în el în stare latentă. Trecerea prin diferitele sale ipostaze şi în final contopirea cu divinitatea e sugerată în Avatarii faraonului Tlà: "apa deveni încet încet întîi galbenă ca un aur diafan, apoi roză ca cerul aurorei, apoi albastră şi adîncă ca albăstrimea cerului" (p.472).

Experimentarea e necesară regăsirii adevăratei identităţi de sine. Nemaifiind un altul, eul are adevărata sa conştiinţă de sine prin comparaţie, pentru că în final:" Purificarea" prin care trece sufletul îl eliberează de deformarea pe care a suferit-o în viaţa lui terestră, repune în adevărata sa lumină ceea ce este divin în om"[23].

Căci Dumnezeu însuşi e în acelaşi timp Unu şi Multiplu: "Si asta-i deosebirea dintre D-zeu şi om. Omul are-n el numai (în) şir fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi. D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni şi ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăşi (...)"(315-316),

4. Archaeus sau falsa dorinţă a dublului

"Cu toate schimbările ce le doreşte un om în persoana sa, totuşi ar vrea să rămîie el însuşi... persoana sa (...). Cine şi

ce este acel el sau eu care-n toate schimbări din lume ar dori să rămîie tot el (...). Nimic n-ar dori să aibă din cîte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alţi ochi, să fie altul... numai să fie el". (p.524-525).

Dacă prin procesul de metempsihoză omul îşi cunoştea multiplul ca ipostaziere a eului tinzînd către Unul, principiu universal şi absolut, spiritul universal tinde acum către concretizarea sa în forme diverse, chipuri diferite ale uneia şi aceleiaşi esenţe, sau, după cum se exprima Constantin Barbu: "La Eminescu, Archaeus este spiritul general care caută să se în-fiinţeze în sufletul individual"[24]. "Archaeus este principiul vieţii care zugrăveşte în noi indestructibilitatea fiinţei..."[25]

Spiritul universal, acea esenţă aflată ca numitor comun în oameni, se cunoaşte pe sine prin dorinţa îndreptată spre existenţa duală: manifestat în om, spiritul universal îşi păstrează esenţa, care e dublată de sinele uman. Tendinţa către dualitate a spiritului Universal, a lui Archaeus, e falsă, căci dedublarea nu se petrece în esenţa sa, ci are loc de fapt o dublare a sa prin individul-imagine dar printr-o entitate nu identică, ci diferită de a sa - sinele uman.

Drumul individului către esenţă este acelaşi cu cel îndreptat spre cunoaşterea de sine. Eminescu însuşi, văzînd că societatea îl refuză, se retrage în sine, în vis şi meditaţie, în artă. Personajele sale - cele analizate în lucrarea de faţă - pot fi considerate dubluri ale poetului, precum, în general, opera de artă e reflex al creatorului. Importantă rămîne totuşi nu atît dobîndirea conştiinţei de sine absolute, ci drumul către ea: "Omul nu are dreptul, atîta timp cît rămîne în condiţia lui umană, să se liniştească pe deplin, să ajungă asemenea lui Dumnezeu. Verweile doch! =Opreşte-te!= - aceasta este cea mai statornică poruncă pe care Mephistopheles o adresează de mai multe ori lui Faust. Liniştirea filozofică, împăcarea cu lumea, este o ispită împotriva lui Dumnezeu. Oprirea pe loc este o ispită împotriva vieţii[26].

Esenţială rămîne astfel, la Dionis, accederea, nu căderea.

N O T E

1. G.Poulet, Metamorfozele cercului, p.130
2. Ricarda Huch, Romantismul german, p.137
3. J.Baltrusaitis, Oglinda, p.19
4. G.Durand, Structurile antropologice ale imaginarului
5. C.Gorgos, Vademecum în psihiatrie, p.25
6. J.Baltrusaitis, op.cit., p.15
7. M.Eminescu, Poezii. Proză literară, vol.III, p.485

x. Problema are şi un substrat ştiinţific prin posibilitatea apariţiei imaginii reflectate în afara oglinzii - dată de oglinzile concave care fac ca imaginea reflectată să apară în aer; astfel, marchizul se luptă cu imaginea sa propriu-zisă - o fantomă, un spirit fără substanţă, simbol al sinelui: "se părea că marchizul se luptă cu chipul lui propriu ieşit din oglindă" (p.486)

8. J.Baltrusaitis. op.cit., p.299
9. V.Kernbach, Dicţionar de mitologie generală, p.514
10. J.Baltrusaitis, op.cit., p.290
11. M.Eminescu, Proză literară, Postfaţă de Eugen Simion, p.343
12. R.Huch, Romantismul german, p.62
13. G.Poulet, Metamorfozele cercului, p.138
14. Edgar Papu, Existenţa romantică în Despre stiluri, p.324
15. G.Poulet, op.cit., p.3.
16. Hegel, Fenomenologia spiritului, p.102.
17. Amita Bhose, Eminescu şi India, p.123.
18. E.Todoran, M.Eminescu
19. L.Feuerbach, Esenţa creştinismului în Feuerbach, p.17,124
20. C.Noica, Mathesis sau bucuriile simple, p.66
21. A.Bhose, op.cit., p.141
22. Eugen Todoran, op.cit.
23. Erwin Rhode, Psyche, p.365
24. C.Barbu, Rostirea esenţială, p.77
25. idem, ibidem, p.78
26. Mircea Eliade, Postfaţă la Nae Ionescu - Roza vînturilor, p.436

BIBLIOGRAFIE

Eminescu, Mihai, Poezii. Proză literară, vol.II, Cartea Românească, 1984
Călinescu, George, Opera lui Mihai Eminescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1985
Poulet, George, Metamorfozele cercului, Editura Univers, Bucureşti, 1987
Huch, Ricarda, Romantismul german, Editura Univers, Bucureşti, 1974
Baltrusaitis, Jurgis, Oglinda, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
Durand, Gilbert, Structurile antropologice ale imaginarului, Editura Univers, Bucureşti, 1977
Kernbach, Victor, Dicţionar de mitologie generală, Editura Albatros, Bucureşti, 1983
Papu, Edgar, Despre stiluri, Editura Eminescu, Bucureşti,1986
x x x, Feuerbach, Ed.de Stat pentru Literatură Stiinţifică, Bucureşti, 1954
Rhode, Erwin, Psyche, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1985
Bhose, Amita, Eminescu şi India, Editura Junimea, Iaşi,1978
Hegel, Wilhelm, Fenomenologia spiritului, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1965
Noica, Cânstantin, Mathesis sau bucuriile simple, Fundaţia pentru Literatură şi artă "Regele Carol II", Bucureşti,1934
Barbu,Constantin, Rostirea esenţială, Scrisul Românesc,Craiova, 1985
Eliade, Mircea, Istoria credinţelor şi ideilor religioase, vol.II, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,1986
Eminescu,Mihai, Proză literară, Editura pentru Literatură, 1964 (Postfaţa de Eugen Simion)
Ionescu,Nae, Roza vînturilor, Ed.Cultura Naţională, Bucureşti (Postfaţa de Mircea Eliade)

Stud. Cristina-Georgeta ILINCA
Anul II, București

TOPOSURI ÎN PROZA EMINESCIANĂ

"La început a fost cuvîntul", spune mitul creștin. Si dintotdeauna oamenii au încercat să deslușească ceea ce se află în spatele cuvintelor, ceea ce e ascuns de cuvinte. S-ar putea spune deci că încă de la crearea lumii a apărut și dicotomia care opune cuvîntului ceea ce e ascuns de/în cuvînt.

În plan lingvistic această disociere definește relația expresie vs. conținut sau, saussurian, signifiant vs. signifié. Iar interpretarea literaturii a rămas încă sub dominația lingvisticii. Insă aplicarea la literatură a dicotomiei expresie vs. conținut, propusă de lingvistică ni se pare falsă, pentru că, dacă expresia se referă la planul de suprafață, al imaginilor exterioare ale operei, conținutul - care ar trebui să se refere la planul de profunzime - nu reușește să se raporteze de fapt decît la același plan de suprafață. Semnificațiile profunde, simbolice ale textului au fost interpretate pînă de curînd mai mult arbitrar, "ghicite" din indicațiile oferite de planul superficial al operei. Doar în ultimele decenii, odată cu apariția criticii "conținuturilor", promovată, în direcții diferite, de G.Bachelard, Charles Mauron, Paul Weber, Marie Bonaparte, Northrop Frye sau Gilbert Durand, critica literară configurează un nou mod de înțelegere și de abordare a operei. Astfel, G.Durand subliniază faptul că "în simbolul constitutiv al imaginii există o omogenitate a semnificantului și semnificatului în cadrul unui dinamism organizator și, prin aceasta, imaginea diferă total de arbitrarul semnului"[1]. Fiecare imagine din opera literară este determinată de o motivație adîncă, ansamblul acestor imagini dînd seama de "harta interioară" a autorului, de inconștientul generator de imagini artistice. O asemenea abordare a faptului artistic este legitimată nu numai de considerentele psihocriticii, ci chiar și de mărturiile scriitorilor. Afirmația lui Victor Hugo: "dinăuntrul său trebuie privit în afară. Profunda oglindă sumbră e în străfundul omului. Acolo e clar-obscurul teribil care e mai mult decît imaginea, e simulacrul, iar în simulacru există ceva de spectru ... Aplecîndu-ne deasupra acestui puț ... sărim în el la o distanță abisală, într-un cerc îngust, lumea imensă"[2], precum și

cea a lui Novalis: "orice coborîre în sine e în același timp o înălțare spre realitatea exterioară"[3] vin să susțină o abordare a operei ca sublimare artistică a obsesiilor inconștiente ale autorului.

În ceea ce ne privește, folosind ca punct de plecare tipologiile descrise de Gilbert Durand în cartea sa Structurile antropologice ale imaginarului, care valorifică ea însăși concepția "marilor romantici germani și a suprarealismului contemporan"[4], vom încerca să interpretăm proza eminesciană din perspectiva acestor principii de decodare a simbolurilor.

Marcarea dicotomiei suprafață vs. profunzime la nivelul textului eminescian

Prin planul de suprafață vom numi acel plan al prozei pe care poetul l-a gîndit în mod conștient, cu toată simbolistica lui, iar prin planul de profunzime vom marca o structură dată de simbolurile inconștiente. Ne putem astfel imagina textul literar ca o filă pe care se află pilitură de fier. Un magnet așezat dedesubt face ca granulele de pilitură să se aranjeze pe foaie urmînd liniile de cîmp magnetic, invizibile dar nu mai puțin reale. Fila cu pilitura de fier reprezintă planul de suprafață al textului, iar rolul magnetului îl are inconștientul artistului. Fără pretenția de a oferi un model complet al "liniilor de cîmp" în proza eminesciană, vom încerca să stabilim cîteva din punctele situate pe aceste linii, precum și permanenta legătură dintre planuri.

Vom delimita mai întîi în planul de suprafață existența a cinci categorii de toposuri: 1. toposuri vizual-coloristice, 2. toposuri materiale, 3. toposuri acvatice, 4. toposuri afective, 5. toposuri imaginar-simbolice. Fiecare dintre acestea au o proiecție în planul de profunzime. Opoziția dintre cele două planuri nu este disjunctivă, ci mai degrabă adversativă; fiecare termen dintr-un plan implică într-o măsură mai mare sau mai mică și un corespondent în planul celălalt. Cele cinci categorii de toposuri se apropie gradat, în ordinea lor, de nivelul de profunzime, de care la cea mai mare distanță se află toposurile vizual-coloristice, iar la cea mai mică - toposurile imaginar-simbolice.

1. Toposuri vizual-coloristice

Culorile au rol de marcă a unei situaţii, a unei stări de fapte, a unui eveniment. Roşul marchează astfel prezenţa actelor magice. De exemplu, transformarea lui Dionis în Dan se petrece prin atingerea unui "ghem de fire roş sau un painjiniş zugrăvit cu sînge"[5] din cartea de astrologie. Aceeaşi semnificaţie a roşului o regăsim pretutindeni în proza lui Eminescu, în Avatarii..." ("un cămin de marmură roşie ca focul", cercul lui Isis, jocul de culori roşu-negru din piramidă etc), în Geniu pustiu, Fragment, Iconostas şi fragmentarium etc.

Negrul însoţeşte roşul, este fundalul pe care se proiectează magia acestuia. Culoare a tenebrelor, negrul este imaginea morţii, care se înrudeşte cu magia (magia neagră).

Azurul indică hieraticul în regim diurn, acelaşi rol avîndu-l argintiul în regim nocturn, în "sfinţenia nopţii".

Culoarea misterioasă a luminii de lună este la fel de importantă ca şi roşul. Apariţia lunii, sub al cărei semn dominant se înscrie majoritatea prozelor eminesciene, are de asemenea un rol de marcă textuală. Ea delimitează, în Sărmanul Dionis, Cezara, parţial, şi în alte scrieri, segmentele de vis de cele ale trăirii reale. In Făt Frumos din lacrimă, lumina de lună e decorul în care se petrece răscolirea nisipului şi ridicarea morţilor către lună.

Dacă acesta este, în general, rolul culorilor în planul de suprafaţă (să mai amintim în treacăt şi valenţele magice ale aurului), în planul de profunzime ele ne trimit spre simboluri mai ascunse, deoarece, după Durand, "multicoloraţia este direct legată în constelaţiile nocturne de engrama feminităţii materne, de valorificarea pozitivă a femeii, a naturii, a centrului, a fecundităţii"[6]. Roşul magic devine astfel culoarea sîngelui, inclusiv în ipostaza sa mensuală, legată de feminitate, iar negrul devine explicit moartea, împletită, cum vom vedea, cu simbolurile feminine. Azurul devine un simbol al liniştii, al reculegerii. El domoleşte agitaţia şi favorizează recluziunea.

Celelalte culori au o prezență sporadică, neglijabilă, în proza poetului.

2. Toposuri materiale

Am încadrat în această categorie construcțiile, adăposturile de diferite feluri: peștera, casa, mănăstirea, mormîntul, palatul. Observăm la suprafața textului o interesantă opoziție între aspectul lor în lumea obișnuită (dărăpănate, ruinate, de obicei) și înfățișarea strălucită pe care o capătă în viziunile de dincolo de moarte ale personajelor. Castelul este caracteristic pentru primul aspect iar palatul pentru cel de-al doilea.

Cu adevărat interesante devin aceste imagini abia cînd le privi sub aspectul lor de adăpost, corespunzător unor reverii profunde. Casa, fie ea templu, palat sau colibă e întotdeauna imaginea "intimității odihnitoare"[7] (G.Durand).

În planul de suprafață disociem trei categorii de construcții: a) locuite permanent: peștera (lui Euthanasius), casa, castelul; b)locuite temporar: mănăstirea; c) locuite pentru eternitate; mormîntul, insula paradisiacă.

Peștera reprezintă cavitatea geografică perfectă, cavitatea arhetip, "loc magic în care tenebrele se pot revalorifica sub chip de noapte"[8]. Casa, la fel cu orice altă locuință intimă, nu este decît o refacere a peșterii. Ea este un microcosmos intermediar între corpul omenesc și marele cosmos, "un dublu, o supradeterminare a personalității celui ce locuiește în ea"[9]. In proza lui Eminescu, imaginea casei subliniază dezinteresul personajelor pentru viața exterioară și concentrarea lui în sine. De aici opoziția casă vs. palat, corespunzînd opoziției personaj viu vs. personaj trecut în moarte. Iată, pentru exemplificare, imaginea casei lui Dionis: "In mijlocul unei grădini pustii ... se înălțau ochii de fereastră spartă a unei case veche a cărei streașină de șindrilă era putredă și acoperită c-un mușchi care strălucea ca bruma în lumina cea rece-a lunei. Niște trepte de lemn duceau în catul de sus al ei. Ușa mare deschisă în balconul catului de sus se clătina scîrțîind în vînt și numai într-o țîțînă, treptele erau putrede și negre - pe ici pe colo lipsea cîte una ... el in-

tră într-o cameră naltă, spațioasă și goală. Pereții erau negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau din pod și un mucegai verde se prinsese de var; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi și gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iveau în lemnul putred. În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorîte paianjenii își exercita tăcuta și pacinica lor industrie"[10]. Pe tărîmul morții, această imagine se metamorfozează într-un decor strălucit, căci "lumea morților e întrucîtva contrarul lumii celor vii ... dar valoarea lucrurilor e inversată: ceea ce era vechi, ruinat, sărac, mort pe pămînt, devine acolo nou, solid, bogat, viu"[11]. (Lewitzky). Trezirea cavalerului din "Fragment" se face "pe un pat de catifea într-o odaie, cea mai splendidă și bogată ce o văzuse în viața lui, luminată de lumini așezate în candelabre de cristal. O masă încărcată cu fel de fel de bunătăți era așezată în mijlocul odăiei ... O muzică lină își zugrăvea armonia în aer"[12]. Moartea devine în această viziune o întoarcere acasă, există un izomorfism al întoarcerii, morții și locuinței.

Mănăstirea cunoaște în planul de suprafață aceeași degradare ca și casa sau castelul. Prin moartea personajului, ea se transfigurează fie în templu, fie în "doma lui Dumnezeu" (Sărmanul Dionis). In profunzime, mănăstirea, prin claustrarea pe care o presupune, se leagă de tema insularității, exilul insular, ca un "complex de retragere" fiind sinonim cu întoarcerea la mamă.

Mormîntul se realizează în două ipostaze: piramida - construcție gigantică, și insula paradisiacă. Mormîntul (piramidă în Avatarii și castel în Fragment) este o eufemizare a morții,așa cum ritualul funerar este o antifrază a morții. Mormântul e legat de un "complex al lui Iona", corespunzînd unui proces de dublă negare. Eufemizat, mormîntul devine corespondentul pîntecului matern. Incastrarea sa (sicriul se află într-o sală inclusă într-o piramidă construită la rîndul ei pe o insulă) corespunde și ea unei reverii a intimității protectoare. Si mormîntul se înscrie astfel, prin eufemizarea sa, între simbolurile materiale, aducînd aceeași valoare a odihnei și recluziunii ca și casa, peștera etc.

3. Toposuri acvatice

Mircea Eliade scria că "Apele preced orice creaţie şi orice formă, pămîntul produce forme vii"[13]. Afirmaţia este valabilă şi pentru proza eminesciană. O primă distincţie se cere făcută, în cadrul acesteia, între apele stătătoare (marea, lacul) şi cele curgătoare (izvorul, rîul, fluviul).

Marea este un topos universal în opera eminesciană. Dacă la nivel superficial ea pare doar un decor al acţiunii, pe parcursul povestirilor marea îşi precizează simbolistica. Ea devine întinderea pe care personajul pluteşte (sau înoată, ca în Cezara) spre insula-paradis a morţii. Ea este "primitiva şi suprema înghiţitoare"[14], dar şi "veşnic simbol matern" (Marie Bonaparte). Ea conţine o insulă, care la rîndul său cuprinde un lac. Acesta e întotdeauna limpede, fiind un mediu prin care e scrutată profunzimea, dar are şi funcţia dedublatoare a oglinzii: "pe malul mirositor al unui lac albastru ce oglindea în adîncu-i toată cununa de dumbrave ce-l înconjura şi deschidea ochilor o lume întreagă în adînc"[15] (Sărmanul Dionis). Într-un strat mai adînc al textului, apele lacului pot fi identificate cu apele amniotice. Fiind înconjurat de vegetaţie, lacul exprimă "un complex de întoarcere la mamă"[16].

Dintre apele curgătoare, fluviul, Nilul în speţă, se distinge ca un mediu magic. În Avatarii..., Tlà îşi umple cupa cu "apa sîntă a Nilului". Cuprins în rotunjimea cupei şi dînd naştere unor vietăţi de-o clipă, fluviul, ca toate apele, conţine o reverie feminină.

Izvorul este un alt tip de apă curgătoare, strîns legat, de data aceasta, de insula paradisiacă. Simbol al vieţii, el este firul de apă vie care irigă insula. El păstrează acelaşi rol nutritiv şi în simbolistica profundă, unde poate fi asociat cordonului ombilical care hrăneşte embrionul.

4. Toposuri afective

Ele sînt expresia adîncirii în sine, a cunoaşterii propriului suflet. Cunoaşterea acestuia este adevăratul echivalent al cunoaşterii lumii: "în adîncurile sufletului coborîndu-ne am

puté trăi aievea în trecut şi am puté locui lumea stelelor şi a soarelui"[17]. (<u>Sărmanul Dionis</u>). Sufletul se identifică în acest context cu universul, timpul şi spaţiul, apriorice, găsindu-se în conştiinţa poetului: "Dacă aş putea să mă pierd şi eu în infinitatea sufletului meu pân în acea fază a emanaţiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun"[18], visează Dionis. O serie de arhetipuri, ca, de exemplu, coborîrea, reflectarea, dedublarea, imagini ale narcisismului şi ale căutării în sine a adevărului constituie toposurile afective fundamentale în proza eminesciană.

<u>Coborîrea</u> în timp se face prin magie în <u>Sărmanul Dionis</u> sau în <u>Avatarii</u>, sufletul oprindu-se în diferite puncte ale axei temporale, îmbrăcînd personalitatea cea nouă doar ca pe o altă haină. Recunoaştem în această cunoaştere a vieţilor anterioare doctrina indiană a metempsihozei. In profunzime, coborîrea reprezintă o eufemizare a căderii.

Cunoaşterea de sine făcută prin intermediul altei persoane - mamă sau iubită - <u>reflectă</u> adîncimile obscure ale sufletului: "Sufletul ei întreg era o reflectare umbroasă a sufletului său de copil"[19]. (<u>Sărmanul Dionis</u>). <u>Adîncirea</u> în privirile celuilalt este o altă formă de oglindire: "Si ochii tăi, topite stele a dimineţii, privesc atît de adînc, atît de ferice de adînc noaptea sufletului meu, cît te visez veghind şi, de dorm, la imaginea luminei lor sînt deştept"[20].

De aici pînă la <u>dedublare</u>, topos general eminescian, nu mai e decît un pas. Dublul este un alter-ego, o reflectare a eului individual, a zonelor inconştiente, asupra celor conştiente. Umbra este cel mai frecvent simbol al dublului. Dionis îşi schimbă rolul cu umbra sa, marchizul Bilbao este ucis de propria sa umbră, etc. <u>Narcisismul</u> eminescian este vădit în gestul straniu al sărutului oglinzii (Angelo în <u>Cezara</u>) sau cel al portretului care este de fapt un dublu, un analog al oglinzii (în <u>Sărmanul Dionis</u>). Fiinţa se caută pe sine şi în gestul contemplării tabloului de către artist, în <u>Istoria unei lacrime</u>: "oare pictorul nu şi-a pus în ea o bucată din suflet şi cînd icoana s-a uitat la el nu se uita el însuşi la el însuşi?"[21].

Adîncit în sine, sufletul caută adevărul. În clipa morţii sale, Tlà o invocă pe Isis, cerîndu-i să spună Adevărul: "A sosit ora morţii mele, zise regele, ca şi cînd ar fi vorbit cu el singur... aştept să-mi spui adevărul"[22].

Toposurile afective, ale adîncirii, ale pătrunderii în profunzime, împreună cu cele imaginar-simbolice sînt cele mai apropiate de zonele profunzimii pentru că scopul lor este tocmai sondarea inconştientului. Planul de suprafaţă şi cel de profunzime sînt în cazul lor atît de apropiate, încît elementele glisează permanent între ele.

5. Toposuri imaginar-simbolice

Distincţia plan de suprafaţă vs. plan de profunzime practic se neutralizează în cazul acestor toposuri. Cele două ipostaze ale acestora pe care le discutăm aici sînt toposul sacru (de tip mandala) şi toposul edenic.

Mandala, cerc sau/şi centru sacru, în interiorul căruia tronează principiile universale (divinităţile), semnifică, într-o primă interpretare, căutarea intimităţii într-un labirint iniţiatic. Cerc roşu în Sărmanul Dionis sau în Moş Iosif ', salăoglindă în Avatarii faraonului Tlà, mandala uneşte cele două niveluri textuale: eroul se abandonează puterii benigne a zeităţilor, care îi oferă o protecţie intimă, maternă. Cerc magic, mandala este deci locul unde "din fiecare punct al circumferinţei privirea e întoarsă spre interior"[23]. Trecutul spre care Dionis e tras de "o mînă nevăzută" reprezintă de fapt regretul în copilărie, efectuat prin mijlocirea magică a mandalei: "El puse degetul în centrul lor - o voluptate sufletească îl cuprinde - mai întîi i se păru c-aude şoptirea acelor moşnegi bătrîni care, pe cînd era mic, îi povesteau în timp de iarnă, ţinîndu-l pe genunchi poveşti fantastice despre zîne îmbrăcate în aur şi lumină ... şi pare c-a fost ieri, ieri pare că-şi încîlcea degetele în barba lor albă şi asculta la graiul lor înţelept şi şoptitor, la cuminţenia trecutului, la acele veşti din bătrîni. El nu se mai îndoia... de o mînă nevăzută el era tras în trecut"[24]. Se face astfel tranziţia lină, în plan simbolic, către imaginile pîntecului matern,

văzut ca un spațiu edenic.

Toposurile edentice, în proza lui Eminescu, sînt insule ale morții, al căror model fundamental rămîne insula lui Euthanasius (numele acestuia înseamnă chiar "moarte frumoasă", fapt extrem de semnificativ). Suprafața textuală și profunzimea apar aici contopite, fără nici un intermediar. Sînt insule-pîntece și în același timp insule-morminte. Simbolistica insularității concentrează în jurul ei întreaga constelație arhetipală a feminității și morții: apa care înconjoară insula și care se reîntîlnește în interiorul ei este echivalentul apelor amniotice; noua insulă, aflată în interiorul celei dintîi corespunde embrionului. Moartea în și prin apă devine astfel un regres în zona "fără moarte" a increatului, o reintegrare în pîntecele matern. Iată descrierea insulei lui Euthanasius, unde sînt cel mai vizibile simbolurile feminine și materne: "Stînci urieșești și cenușii erau zidite de jur împrejur una peste alta păn-în ceriuri și-n mijlocul lor se adîncea o vale, o grădină de vale cu izvoare,în mijloc c-un lac și-n mijlocul lacului o insulă..."[25] Abia pe această insulă secundă se află peștera în care Ieronim intră, semnificativ, "tîrîndu-se". Dacă adăugăm și peștera prin care se accede la insula secundă, observăm o profundă reverie a incluziunii, care s-ar putea reprezenta schematic astfel: A I P I P (A= apă, I= insulă, P= peșteră). Euthanasius devine astfel însuși embrionul protejat de foițele concentrice ale uterului și placentei. Moartea sa eufemizată sub forma adormirii sub un torent arată contopirea simbolurilor morții cu cele ale maternității. Mormîntul se identifică încă o dată cu pîntecul, ceea ce dă o remarcabilă coerență simbolică prozei eminesciene.

Toposurile imaginar-simbolice constituie, deci, punctul în care simbolurile introduse conștient de către poet se suprapun peste obsesiile sale inconștiente, astfel că planurile textului se confundă într-un continuum semnificativ.

N O T E

1) G.Durand, Structurile antropologice ale imaginarului , București, Ed.Univers, 1977, p.35.

2)V.Hugo, "Contemplation suprême", in "Post-scriptum de ma vie" p.236.
3)Novalis, "Scrifften heraus gegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel", Baudry. 1840,III, p.162.
4)G.Durand, op.cit.,p.37.
5)M.Eminescu, "Opere", vol.VI, Editura Minerva, 1982, p.40.
6)G.Durand, op.cit.,p.275.
7)ibid., p.3o3.
8)ibid., p.3oo.
9)ibid.,p.3o2.
1o)M.Eminescu, ed.cit., p.32.
11)apud G.Durand, op.cit.,p.27o.
12)M.Eminescu, ed.cit.,p.35o.
13)Mircea Eliade, Traité d'Histoire des réligions, Paris, 1949, p.222.
14)G.Durand, op.cit.,p.278.
15)M.Eminescu, op.cit.,p.57.
16)G.Durand, op.cit.
17)M.Eminescu, ed.cit.,p.28.
18)ibid., p.29
19)ibid.,p.35
2o)ibid.,p.63
21)ibid.,p.339
22)ibid.,p.27o
23)H.Arthus, Le Village. Test d'activité créatrice, Paris,1949, p.265.
24)M.Eminescu - ed.cit.,p.43.
25)ibid.,p.11o.

Stud. Diana BOTESCU
Anul II, Bucureşti

DRAMATURGIA EMINESCIANA

Un posibil discurs despre Logos

Punînd sub semnul logosului - limbaj şi totalitate preexistentă întreaga creaţie eminesciană, clasificările de orice tip îşi dovedesc încă o dată inanitatea. Raportul dintre antume şi postume devine o falsă problemă deşi antumele par a fi implicarea dialectică a mitului poetic eminescian iar postumele ex-plicarea sau desfăşurarea mitului dramatic. Arbitrariul acestei împărţiri se justifică printr-o necesitate de ordin intern şi anume evaluarea dramaturgiei dinspre poezie, avîndu-se în vedere omologia dintre Logos şi coerenţa structurilor operei dramatice. Dacă în poezie sensul este întemeiat pe "ideea teoretică", o idee care nu are virtuţi teoretice pentru a fi propusă spre verificare logică, valoarea ca esenţă a tragicului presupune o anume intenţionalitate intelectuală şi emoţională. Se pune întrebarea dacă opera dramatică eminesciană e orientată spre reprezentare în calitatea de teatru poetic necesitînd un spectacol pe măsură sau prin exacerbarea sensului filozofic, textul devine doar "pretext" prin ceea ce numeşte teatralitatea operei dramatice. In axiologic, tragicul corespunde dimensiunii filozofice, triumf al logicităţii asupra realului în termeni hegelieni dar şi "literalităţii" dramei. Asemenea lui Shakespeare, Eminescu acţionează din interior realizînd o înţelegere şi interacţiuni ale limbii nemaiîntîlnite pînă la el. Procesul e unul de procreare dintr-un centru, chiar la limita patosului şi conciziunii sau lăsîndu-l pe poet să se definească: "Insă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă singurătate asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operei sale ca tocmai Shakespeare, căci ruptura sa e numai părută şi unui ochiu mai clar i se arată unitatea cea plină de simbolism, şi de profunditate care domneşte în toate creaţiile acestui geniu puternic." Configurarea unei adevărate metafizici a tragicului este necesară pentru evaluarea tragicului ca mod de existare. Cît despre chestiunea nefinalizării proiectelor dramatice, trebuie amintită propensiunea spiritului său către epopee, indiferentă în privinţa inceputului formal, întrucît ea poate fi incompletă. "Trecutul absolut e închis şi per-

fect, în ansamblu întreg trecutul e greu de cuprins chiar şi numai un fragment cît de semnificativ. Structura întregului se repetă în fiecare parte, iar fiecare parte e perfectă şi rotunjită ca orice întreg"[1]. Cultul pentru tradiţie, explorarea trecutului, a legendelor precum şi distanţarea epică absolută faţă de contemporaneitate dau acea rotunjime şi coerenţă specifice epopeii dramatice, făcînd posibilă considerarea poetului drept un poet dramatic.

1. Existenţa ca reprezentare antropomorfizată. In ultimele versuri ale Glossei din 1882, discursul poetic e im-plicaţia tipului stoic al autobiografiei, apariţia acestei noi atitudini faţă de sine anunţînd "naşterea personalităţii înnoitoare"[2]. Timpurile moderne sporesc la limită sentimentul realului, ceea ce tragedia lui Euripide începuse. La Shakespeare zeii trăiesc în propria natură a omului, universul nu mai e închis în teatru, lumea fiind ea însăşi un "teatru". Eminescu acceptă antropomorfismul şi alegoria anticilor echivalente degradării numinosului, regăsind sublimul înăuntrul tragicului, în limita de "jos" a imanenţei. Figurarea cosmosului avînd ca model acele construcţii grafice ce se integrează în Tibet şi Japonia riturilor şi ceremoniilor de cult, numite Mandala sau Mandara, nu poate fi străină de concepţia asupra "curbei în infinit" a universului, ce poate fi luată ca etalon al formei interioare a gîndirii sale. Relevînd afinităţile cu ciclurile orientale, Jurgis Baltrusaitis afirmă: "Cele cinci căi de regenerare: infernală, demonică, bestială, umană, divină conform greşelilor şi meritelor fiinţei se învîrtesc în interiorul a ceea ce se numeşte Samsara, roata ciclului infinit al Vieţii". In viziunea modernilor "heterogenia eului" presupune depăşirea antropocentrismului romantic. Anticipîndu-l pe Rimbaud, Eminescu se întreba: "Oare eu, tu, el, nu e totuna?" vizînd autoexprimarea onticului. Unul din modurile variate de a trece prin lume este surprins în planul "Mirei": "Purtarea ta să pară stearpă fără de nici un înţeles... Vorba ta seacă ca a unui idiot ... Cînd vei simţi pe Dumnezeu în suflet, strîmbă-ţi chipul ca Satana. Invaţ-a te preface căci ce e adevărul (Dumnezeu) decît o eternă prefacere din minciună-n adevăr". Acceptarea imediatului, estetica "măştii", a "obrăzarului", care va deveni cheia înţelegerii temei epigonilor şi a naturilor catiliare, este im-plicarea lumii sensibile ca metaforă a Absolutului, Maya.

In "Glossă" ca şi-n tabloul dramatic "Mureşanu", a cărui alegere se justifică prin necesitatea unei legături dialectice între cercurile Mandalei, lumea este un dans al divinităţii, manifestare ritmică a fiinţei şi energiei supreme, dar contrar aparenţelor, un dans macabru: "O, fulgeră-mă numai/o, joacă comedie,/Comediant bătrîne, cu glas de vijelie!"

Pentru poetul gnomic spectacolul amăgitor urmează scenariul neîncetatei com-plicaţii dar şi limita procesului descendent al zădărniciei sintetizat în înţelepciunea Ecleziastului. Conform concepţiei din Maitri-Upanişad, Spiritul este un "spectator inactiv" pentru care numeroasele forme ale cosmosului nu există decît în măsura în care Sinele se ignoră, Omul suferă pînă în ziua cînd descoperă că nu este decît aparent împotmolit în lume[3]. In spiritul unei originale soteriologii, Eminescu asemenea unui kami modern, crede că revelarea durerii ca lege a existenţei este condiţia sine-qua-non a eliberării, făcînd posibilă transcenderea condiţiei umane. Discursul Dochiei din "Decebal" este desfăşurarea "metaforei obsedante" a arderii. Mitul lui Purusa simbolizînd autodistrugerea divinităţii îşi proiectează lanţurile de semnificaţii asupra spaţiului de legendă al Dochiei corespunzător căii de regenerare bestiale în terminologia lui Baltrusaitis, asupra istoriei Daciei - reprezentînd vîrsta demonică sau/asupra existenţei efective a lui Decebal, corespunzătoare vîrstei infernale a cotidianului: "Ah! el şi-a dat foc sie însuşi, crudul/Si arderea eternă sîntem noi".

Ideea unei fantasme latente cu o evoluţie filozofică proprie se exprimă prin reţele de asociaţii şi variază după circumstanţele afective[4]./Interpretarea fantasmei latente a mitului personal dezvăluie un complex sentiment al sfîşierii între contrarii: "Cît chin e-n astă lume/Viaţa ei este un spasmu lung /Totul e mărginit, durerea - nu".

Poetul dorind "eliberarea" dispreţuieşte etrogenitatea fiinţării, dovedindu-se un căutător de sensuri: "E care-n viaţa noastră vreun scop al mîntuirei?/Ne-njunghiem fiinţa pe-altarul omenirei?/.../O, eu nu cer norocul, dar cer să mă înveţi/Ca viaţa-mi preţ să aibă şi moartea-mi s-aibă preţ". (Mureşanu)

Acesta pare să fie primul cerc al Mandalei, corespunzător căii de regenerare infernală a ființei sau existenței ca reprezentare antropomorfizată.

2. Dialectica demonicului. Ipostazelor Sinelui eminescian din sfera infernală, cum sînt personajele din comedii, Vasile din "Amor pierdut - Viață pierdută. Emmi", "Mureșanu", le sînt complementare "dublurile" demonice care anunță pătrunderea în cel de-al doilea cerc dialectic. In piesele eminesciene conflictul dramatic se menține sub semnul tragicului modern, eroii fiind "dublați" de personaje demonice, pentru suprapunerea evenimentului istoric cu cel uman. "Fenomen major în istorie - susține M.Detiene - acest concept este transformarea lui mythos în logos, adică trecerea de la gîndirea religioasă la gîndirea filozofică, prin care demon primește o valoare determinată,nu străin de pythagorismul care prin philosophia a realizat această trecere, echivalent cu o laicizare a termenului, în cadrele sociale ale reprezentării demonologice daimon devine intermediarul între două planuri ale realității,acela al zeilor și acela al oamenilor, primind astfel caracteristici proprii lumii exterioare, înscriindu-se în cosmos, supunîndu-se categoriei spațiului și timpului". Intr-o lume desacralizată, în locul voinței divine răul devine psihologie, condiția omului concret nu s-a schimbat esențial, el rămînînd supus ca-n vremea tragediei grecești unor forțe care acționează deodată în el și în afară de el, în demonul care ca spirit al omului a scos răul din lumea exterioară dar nu din el însuși. Prin simbolul lui "Mureșanu" se trădează preferința demonicului pentru timpurile tulburi ale istoriei. Imaginea "dublului", a demonului ce dă viață gîndurilor poetului nu este altceva decît imaginația proprie pe care Rosa del Conte o situa în centrul universului poetic, omologată în "Mureșanu" nălucii Regelui Somn ce-l îndeamnă să o urmeze. Ca și Faust, Mureșanu se va cobori în trecut cu ajutorul visului, întoarcere ce simbolizează drumul către zeița pămîntului, Dochia sau către Izvoarele Vieții. "Demonismul" poetului vizionar e implicarea titanismului exterior, vocea dinăuntru a Logosului postulat simultan ca totalitate universală preexistentă și cuvînt divin, deci ca ontofanie și teofanie. In acest sens se poate vorbi despre "dublu-

file" dramatice ca despre potenţe actualizate în vocile de mai tîrziu ale creaţiei eminesciene, un fel de "fenomene originare" care fac posibilă interpretarea dramaturgiei ca fiind nebuloasa primară din care a luat naştere universul meta-galactic. Piesele sale sînt mai mult tragedii decît drame, im-plicînd imitaţia vieţii care pune legile tragicului în acord cu legile realităţii istorice. De aici meditaţiile filozofice pentru motivarea conflictului tragic care adeseori scot replicile din momentul acţiunii. Cauza desfacerii în opere independente pare să fie aceea că poetul dramatic trăieşte prea mult în fiecare din eroii săi. Dacă prevalenţa demonicului înseamnă preeminenţa viziunii lăuntricului, a demonului interior prin care în antichitate omul avea sentimentul transcenderii, aceasta se datoreşte asumării condiţiei de poet orfic modern. "Eminescu concepe în proiecte drama de caractere pe fundalul dramei de intrigă, dovadă a unui geniu dramatic a cărui deplină realizare a fost împiedicată pînă la urmă de geniul liric al poetului" - consideră Eugen Todoran. Criticul nu observă însă afinitatea dintre gîndirea poetului şi cea a lui G.Bruno, ca şi filozoful eterodox Eminescu avînd conştiinţa infinitului ce sălăşluieşte în finit, lucru care necesită o adîncire în infinitul din adîncul fiinţei, constatarea inevitabilei "prăbuşiri" care declanşează suferinţa tragică. Traducînd "Arta reprezentării dramatice" a lui E.Th.Rötscher, poetul meditează asupra sacrificării personalităţii individuale în favoarea unei personalităţi ideale, unul din canoanele tragediei stabilite de Aristotel. Acesta pare să fie termenul latent al metaforei reprezentînd o dramatică realitate interioară pe care conştiinţa nu o cunoaşte decît ca pe o imagine-ecran. Conştiinţa tragicului în dramele sale rezidă în neputinţa suprimării situaţiilor-limită, a luptei neîncetate dintre real şi iluzia realităţii. Mureşanu, Decebal, Stefăniţă, Mihai Viteazul, Alexandru Lăpuşneanu sînt nişte naturi demonice, reminiscenţe ale haosului care cuprinde în sine im-plicaţia sacralităţii. Demonia sacrului se menţine totuşi rarefiată sub imperiul Erosului: în "Bogdan Dragoş, zeul apare ca "dublu" al fiinţei în înfăţişarea voievodului. Aici se încheie schimbarea de regim a Imaginarului, într-o dialectică a demonicului împăcînd cele două feţe ale timpului, Chronos şi Thanatos în imaginea eufemistică a lui Eros, prin considerarea demonicului

ca forță a conștiinței ajunsă la cunoașterea de sine ca geniu - prefigurare al celui de-al treilea cerc, corespunzător căii de regenerare bestiale sau vîrstei legendare.

3. Hybrisul eroului modern. Visînd încă de tînăr constituirea unei mitologii originale române, Eminescu atinge stratul mai profund al legendelor, însuși fundamentul condiției noastre. Ontologia umanului iese din istorie și trece în supra-istorie. Prima treaptă o constituie localizarea marilor mituri păgîne, dorința de a fixa arhetipurile în timp. Considerînd conflictul tragediei grecești ca modalitate a tragicului dramei istorice, G.Călinescu observă: "Eminescu a împrumutat fatalismul tragediei helenice, făcînd din Mușatini o seminție de Atrizi urmărită de patima vărsării de sînge". Alta este însă limita pe care modernii o înfrîng prin hybris, ceea ce determină căderea omului, blestemul condiției lui pămîntești. In ciclul Mușatinilor "sîngele" nu este blestemul zeilor asupra lui Sarmis. Lupta se dă între natura umană a eroilor tragici cu tot ce im-plică ea și libertatea lor de a acționa desfăcuți de orice legitate a naturii. Reeditarea situațiilor-limită din sfera demonicului la nivel legendar ex-plică vina tragică a personajelor luptîndu-se cu forțe care le depășesc. Predestinarea joacă un rol important dar matricea existențială este mai curînd aceea a cosmosului în care se dezvoltă tendințe titaniene. Imaginea demonului devenit titan este cheia trecerii de la gîndirea mitică la cea poetică, simptomul schimbării de regim a Imaginarului. Intoarcerea privirii spre legendă nu este reflexul vreunei ideologii evazioniste sau "boicotul istoriei" după expresia lui L.Blaga, ci o "filosofie originală" a rolului personalității istoriei. Pentru Eminescu istoria "cugetă" și aruncă la suprafață esențele după ce un ciclu s-a încheiat, cum credea și G.Bruno. Modelele trecutului devin pattern-uri: astfel căderea Romei a fost provocată de uitarea tradiției, a legendelor, a căutării adevărului î în favoarea puterii. Nostos-ul în istorie e definit de poet ca "întoarcerea obsesivă a unor spirite muncite de o nostalgie inversă". De aici conceperea viitorului pe pattern-urile trecutului, proiectarea devenirii istorice pe fundalul legendar. In Mureșanu meditația se centrează în jurul "metaforei obsedante" Thanatos - Hypnos: "Cînd somnul frate-al morții pe lume falnic zace.../.../Privesc trecutul

o marmură barbară,/Pe ea-i gravată aspru ursita-ne amară/Si cînd văd viitorul cu norii roşi de sînge/Atunci sufletu-mi geme şi inima-mi se frînge".

Sentimentul "neaşezării" în lume culminează cu aspiraţia regresiunii spre neant: "Decît o viaţă moartă, un negru vis de jale/Mai bine stinge,Doamne, viaţa ginţii mele"(Mureşanu).

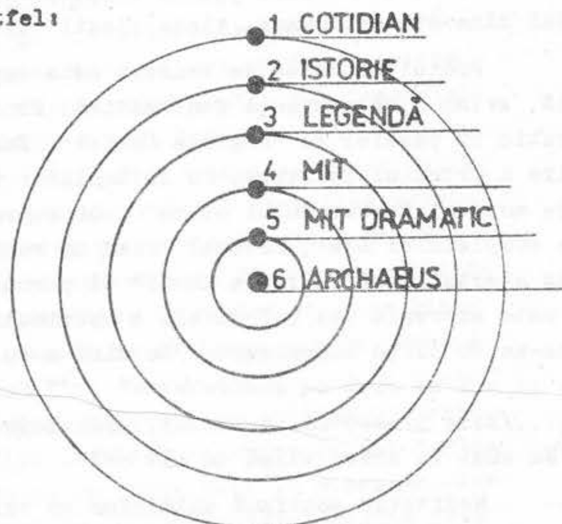
Poetul căutător de sensuri este suprasaturat de istoria goală, avînd o subzistenţă fantomatică. Proiectînd un "dodecameron" dramatic în paralel cu "Legenda Daciei", Eminescu speră într-o regăsire a Orfeului lăuntric. Nu întîmplător în "Planul lui Decebal" apare motivul "prezentului etern" prin suprapunerea mitului orfic şi a complexului Lear, Decebal fiind un rege Lear vinovat de dorinţa în absolut după "mărirea lumii" şi pierderea alor săi. Discursul său este expresia cea mai fidelă a hybrisului eroului tragic luptîndu-se cu forţe superioare: "De vină-s eu c-am ca orice om?.../ Sînt eu ori nu sînt eu e-ntrebarea?.../E Decebal de astăzi cel de ieri.../Este prezentul un trecut.../Nu bate inima-mi în orice clipă?/Nu sunt în orice clipă un alt om?"

Meditaţia continuă culminînd cu versul prevestind hybrisul artistului: "Durerea-n veci noi o ducem cu noi".

Una din "metaforele obsedante" ale creaţiei dramatice eminesciene este leit-motivul "lirei sparte" sau al "arfei sfărîmate", omologat uneori "coroanei azvîrlite în abis". In planul de profunzime complexul orfic şi complexul Regelui Lear, subsumate aceluiaşi simbolism numinos, constituie legătura dintre cele două feţe ale poetului: Orfeu şi Lear, nu întîmplător văzut de Eminescu ca o ipostază a geniului popular. Metafora centrală a Cărţii străbate toate cercurile Mandalei de la nivelul mitului dramatic, la acela al mitului fabulos al legendei istorice - reprezentat prin Arbore, al istoriei propiu-zise dominat de imaginea lui Decebal şi al realităţii cotidiene - Vasile din "Amor pierdut - Viaţă pierdută.Emmi In India şi Tibet unul din obiectele de cult cu ajutorul căruia sînt înlăturate cele trei obstacole ce împiedică mîntuirea, determinînd căderea omului, este Mandala. Printre obiectele de cult importante, acest platou cu marginile aurite sau argintii, reprezintă lumea cu centrul său, muntele Merou, înconjurat de patru mari

părţi ale lumii şi de opt mai mici. Se depun pentru sacrificiu pe Mandala boabe de grîu, monezi de argint sau alte monezi, în amintirea regelui care dăruise din partea ţării sale bani şi juvaiericuri buddhiştilor. Tot în Tibet, Mandala desemnează un sistem grafic care conţine adevărurile esenţiale despre trup, suflet, imaginaţie, intelect şi spiritul divin. În economia lucrării, el poate fi reprezentat astfel:

căi de regenerare
1 - infernală
2 - demonică
3 - bestială
4 - umană
5 - divină
6 - Archaeus, "origo".



Mandala devine metafora-simbol a dramaturgiei eminesciene, ştiut fiind că simbolurile se impun spiritului uman cu tăria unei revelaţii. "Într-una din cronicile sale teatrale Eminescu nota referitor la liniştea pe care o inspiră nebunia: "Nebunii lui Shakespeare sunt adevăraţi înţelepţi. Cuprinşi de o idee fixă, exprimă în maxime paradoxele adevăruri veşnice, dar aceste idei paradoxale pe care omul cuminte le exprimă c-un fel de agitaţie nebunul le spune liniştit, ca un ce cu totul firesc". Metafora livrescă a Cărţii e pandantul leitmotivului "lirei sparte" sau al "coroanei azvîrlite în abis", ceea ce verifică încă o dată convingerea poetului că "antitezele sunt viaţa", punct de convergenţă al tensiunii contrariilor prevestind sfera umanului caracteristică vîrstei mitului.

4. <u>"Eres" şi miraculos folcloric</u>. Reproşul pe care-l făcea Eminescu: "Românii văd în forme numai forme, în formule numai formule" se explică prin conceperea mitului ca pe un "simbol care

trebuie înţeles". După G.Steiner, forţa tragicului depinde de puterea poetului de a crea mituri, întrucît "poetul contează pe existenţa unui teren comun, un fel de pact al inteligenţei s-a încheiat între el şi societatea timpului său". Romanticii vedeau în mitologie resurecţia "vîrstei de aur" a umanităţii. Una din metaforele cele mai productive ale operei eminesciene este perspectiva ludică, privirea nefalsificată a copilului/care "vede lucrurile aşa cum sînt" .Dochia, zeitate autohtonă simbolizează întoarcerea spre vîrsta eredinţelor magice. J.Huizinga privind arta şi cultura"sub specie ludi" ajungea la concluzia că reprezentaţia, creaţia, nu vin din cultură cum susţin cei mai mulţi esteticieni ci o preced.Cîntăreţul Rom din "Genaia", poetul din "Intunericul şi poetul", compusul Majo-Arbore din "Mira" şi chiar Stefăniţă a cărui beţie e ea însăşi "o bacantă ce plînge cu surîs" sînt izomorfisme specifice ale aceleiaşi realităţi interioare,vizînd "excelenţa creaţiei şi a Creatorului.Interpretarea mitului personal al poetului permite şi controlul biografic. Este ştiut f.ptul că Eminescu s-a desprins din universul familiar pentru a-şi construi propriul său spaţiu, pe care numai el l-ar fi putut popula. Asumarea copilăriei ca pe un eveniment traumatizant cuprinde implicaţia regăsirii sinelui. Limita era în el iar depăşirea acesteia înseamnă totodată depăşirea inconştientului individual păstrînd mărcile personalităţii proprii şi aprofundarea în inconştientul colectiv în lumea subterană a miturilor poporului. Existenţa desacralizată a ameninţată de o sacralitate păgînă sau cum spune Arbore în"Mira": "Adesea iau de la basm, de la păzitorul cel posomorît al trecutului cheile lui de aur şi deschid porţile inimii mele". "Mureşanu",simbolizînd legătura dintre cercurile dialectice ale Mandalei,exprimă neputinţa scoaterii legilor istorice din abstracţiunea lor, fundamentare a tragicului în însăşi constituţia lumii: "Puternice, bătrîne, gigante-un pitic,/ Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic".
Convertirea la creştinism devine realitatea esenţială a mitului: "Du-l pe ţărmul vechi al mării/Fă-l călugăr trist şi slab,/Il închină lin uitării,/Dă vieţii alt prohab". (Mureşanu).

Însă,"ipostazierea sacrului în întruchipări antropomorfe înseamnă o desacralizare şi o ritualizare a mitului disimulată sub reprezentări de miraculos arcadic şi decorativ"[5], mitul devenind

fundalul spectacolului tragic.În drama "Grue Sînger", disciplinarea formelor orientale ale religiei păgîne are drept rezultat preschimbarea bățului uscat din Biblie cu fructe zoomorfe într-un Copac heraldic al Răului, ceea ce explică și expierea lui Grue Sînger. Retragerea în mitologie e și mai evidentă în cazul proiectului dramatic "Genaia", unde goetheenele Mütter sînt arhetipuri ale structurilor antropologice ale Imaginarului.Imergența spre zonele originare culminează prin cufundarea lui Ogur din "Trecut vechi" în marea înghețată. Sihăstria lui Ogur la malul mării prefațează în sfera umanului recluziunea Mirei în "cetățuia" ei imaginară, a lui Mureșanu și a lui Alecu din "Amor pierdut-Viață pierdută. Emmi" la mănăstire. In "Decebal" predomină nostalgia Nordului care vrea să se răzbune, veșnicia creației anulînd în sine vechimea culturii, fenomen invers modelării stihialului în tiparele artei. Dacă "depărtarea are trimitere către sacral iar adîncurile au trimitere către demonic"[6], se poate vorbi de un "demonism" al depărtării. Cum duhul poporului e străin însă de mistica naturii, de sentimentul teribil al "pădurii sacre", demonia sacrului are drept revers sacralizarea omului devenit zeu, geniu, mirele universului-anticipare a mitului dramatic.

5. <u>O "dramatizare a simbolului"</u>. Cel de-al cincilea cerc al Mandalei corespunzător vîrstei divine este explicarea însăși a mitului. Pentru înțelegerea teatrului eminescian e nevoie de o reconstituire a dramaticului ca formă de imitație a vieții ca istorie. Epopeea modernă solemnizează istoria. Poetul creator de mituri dramatice născocește în datele tradiției fapte ce s-ar fi putut întîmpla. Demersul fenomenologic înaintînd de la planul din față către planul de adîncime atinge stratul mitului dramatic al cărui sens ar fi "tragicul vieții ca fapt uman, confruntarea ei cu istoria, care acționează în căderea eroilor ca puterea unui destin"[7]. Abia astfel se lămurește semnificația acelei metafizici a tragicului, concepută ca funcție a limbajului,menită să facă inteligibilă ideea transcendenței la care ajunge conștiința.Intr-o accepție modernă a termenului, mitul dramatic poate fi considerat "cu un cuvînt cam apăsat - după expresia lui M.Eliade -, o "dramatizare a simbolului"/Unul dintre simbolurile ecumenice ale creației eminesciene este acela al poetului orfic." Dezbrăcarea de

formă" pînă la prinderea formei perfecte a Poeziei se celebrează prin narcisismul Mirei, "al serafilor monarc". Semnificația metafizică a acestei apariții este încifrată în mitul androginului. După C.G.Jung, cel mai adesea în vis apare corelatul masculin sau feminin al fiecăruia dintre noi: odată desprinsă această parte din noi înșine sîntem cuprinși de o puternică nostalgie, avem sentimentul neîmplinirii,un fel de "narcisism cosmic" de care vorbește și Arbore în "Mira": "Ai privit și tu prea adînc în ochii sărmanei mele fete". În proiectul "Marcu-Vodă", lunateca Mira este purtată de un val de violențe cum ar fi uciderea domnului în favoarea lui Petru Rareș, pentru ca în final să urmeze căi divine asemenea Margaretei din "Faust". Să fie aceasta finalitatea Poeziei? Răspunsul trebuie să țină seama de natura fanteziei,întrucît fantezia construiește obiectele, forma ei primitivă devine activitate ludică,pregătind corijarea nucleelor personalității prin comparația cu obiectele lumii.Fantezia reînnoadă atît funcția structurantă sau creatoare cît și funcția restaurantă sau integratoare, coexistînd după părerea lui M.Eliade în unitatea Logos - Anthropos: "Androginia spiritului suprem creată atît în filozofia helenismului tardiv cît și în scrierile gnosticilor se datorează concepției fundamentale care identifica pe Logos cu Anthropos".Gîndirea poetică eminesciană vrea să păstreze contactul cu copilăria ei, cu fantasmele latente ale mitului personal.La Eminescu personajele feminine sînt avatarurile aceluiași "obiect intern","iubita moartă", sau "pierdută", jucînd un rol important în menținerea echilibrului personalității și unificarea perspectivei demonice cu cea sacrală, a feminității cu masculinitatea prin sesizarea androginiei ca semn al originalului. "Dorul de moarte" este implicația neîmplinirii iubirii ca în Mira: "Ei bine, voi rumpe din inima mea acest amor și dimpreună cu el viața mea" sau al pierderii iubitei: "Stinge-te dar tu vis al gloriei mele./Stinge-te Dacie - biruind singe-te./ Pare că cerul e un palat de cesar/Tăcut pustiu prin care-un vaiet trece/E ca și cum ar fi murit ceva/In univers pare că Dumnezeu e mort" (Pacea pămîntului viu s-o cer)

Prefigurîndu-l pe Nietzsche, "religia fără Dumnezeu" pare mai curînd un fel de "creștinism cosmic", creație religioasă originală, după cum susține M.Eliade, în care apropierea lui Isus

fundalul spectacolului tragic. În drama "Grue Sînger", disciplinarea formelor orientale ale religiei păgîne are drept rezultat preschimbarea băţului uscat din Biblie cu fructe zoomorfe într-un Copac heraldic al Răului, ceea ce explică şi expierea lui Grue Sînger. Retragerea în mitologie e şi mai evidentă în cazul proiectului dramatic "Genaia", unde goetheenele Mütter sînt arhetipuri ale structurilor antropologice ale Imaginarului. Imergenţa spre zonele originare culminează prin cufundarea lui Ogur din "Trecut vechi" în marea îngheţată. Sihăstria lui Ogur la malul mării prefaţează în sfera umanului recluziunea Mirei în "cetăţuia" ei imaginară, a lui Mureşanu şi a lui Alecu din "Amor pierdut-Viaţă pierdută. Emmi" la mănăstire. In "Decebal" predomină nostalgia Nordului care vrea să se răzbune, veşnicia creaţiei anulînd în sine vechimea culturii, fenomen invers modelării stihialului în tiparele artei. Dacă "depărtarea are trimitere către sacral iar adîncurile au trimitere către demonic"[6], se poate vorbi de un "demonism" al depărtării. Cum duhul poporului e străin însă de mistica naturii, de sentimentul teribil al "pădurii sacre", demonia sacrului are drept revers sacralizarea omului devenit zeu, geniu, mirele universului-anticipare a mitului dramatic.

5. O "dramatizare a simbolului". Cel de-al cincilea cerc al Mandalei corespunzător vîrstei divine este explicarea însăşi a mitului. Pentru înţelegerea teatrului eminescian e nevoie de o reconstituire a dramaticului ca formă de imitaţie a vieţii ca istorie. Epopeea modernă solemnizează istoria. Poetul creator de mituri dramatice născoceşte în datele tradiţiei fapte ce s-ar fi putut întîmpla. Demersul fenomenologic înaintînd de la planul din faţă către planul de adîncime atinge stratul mitului dramatic al cărui sens ar fi "tragicul vieţii ca fapt uman, confruntarea ei cu istoria, care acţionează în căderea eroilor sa puterea unui destin"[7]. Abia astfel se lămureşte semnificaţia acelei metafizici a tragicului, concepută ca funcţie a limbajului, menită să facă inteligibilă ideea transcendenţei la care ajunge conştiinţa. Intr-o accepţie modernă a termenului, mitul dramatic poate fi considerat "cu un cuvînt cam apăsat - după expresia lui M.Eliade -, o "dramatizare a simbolului"/Unul dintre simbolurile ecumenice ale creaţiei eminesciene este acela al poetului orfic." Dezbrăcarea de

formă" pînă la prinderea formei perfecte a Poeziei se celebrează prin narcisismul Mirei, "al serafilor monarc". Semnificaţia metafizică a acestei apariţii este încifrată în mitul androginului. După C.G.Jung, cel mai adesea în vis apare corelatul masculin sau feminin al fiecăruia dintre noi: odată desprinsă această parte din noi înşine sîntem cuprinşi de o puternică nostalgie, avem sentimentul neîmplinirii,un fel de "narcisism cosmic" de care vorbeşte şi Arbore în "Mira": "Ai privit şi tu prea adînc în ochii sărmanei mele fete". În proiectul "Marcu-Vodă", lunateca Mira este purtată de un val de violenţe cum ar fi uciderea domnului în favoarea lui Petru Rareş, pentru ca în final să urmeze căi divine asemenea Margaretei din "Faust". Să fie aceasta finalitatea Poeziei? Răspunsul trebuie să ţină seama de natura fanteziei,întrucît fantezia construieşte obiectele, forma ei primitivă devine activitate ludică,pregătind corijarea nucleelor personalităţii prin comparaţia cu obiectele lumii.Fantezia reînnoadă atît funcţia structurantă sau creatoare cît şi funcţia restaurantă sau integratoare, coexistînd după părerea lui M.Eliade în unitatea Logos - Anthropos: "Androginia spiritului suprem creată atît în filozofia helenismului tardiv cît şi în scrierile gnosticilor se datorează concepţiei fundamentale care identifica pe Logos cu Anthropos". Gîndirea poetică eminesciană vrea să păstreze contactul cu copilăria si, cu fantasmele latente ale mitului personal. La Eminescu personajele feminine sînt avatarurile aceluiaşi "obiect intern","iubita moartă", sau "pierdută", jucînd un rol important în menţinerea echilibrului personalităţii şi unificarea perspectivei demonice cu cea sacrală, a feminităţii cu masculinitatea prin sesizarea androginiei ca semn al originalului. "Dorul de moarte" este implicaţia neîmplinirii iubirii ca în Mira: "Ei bine, voi rumpe din inima mea acest amor şi dimpreună cu el viaţa mea" sau al pierderii iubitei: "Stinge-te dar tu vis al gloriei mele./Stinge-te Dacie - biruind singe-te./ Pare că cerul e un palat de cesar/Tăcut pustiu prin care-un vaiet trece/E ca şi cum ar fi murit ceva/In univers pare că Dumnezeu e mort" (Pacea pămîntului viu s-o cer)

Prefigurîndu-l pe Nietzsche, "religia fără Dumnezeu" pare mai curînd un fel de "creştinism cosmic", creaţie religioasă originală, după cum susţine M.Eliade, în care apropierea lui Isus

de condiţia naturală a omului, fără a fi numaidecît o ființă "istorică este o formă de "uitare" a lui Dumnezeu, aşa cum în miturile arhaice este Ființa Supremă înainte de a fi transformată în deus otiosus.În tabloul dramatic Mureşanu, epifania zeiţei Isis amplifică şi intensifică totodată funcţia Logosului, de a face inteligibilă ideea transcendenţei la care ajunge conştiinţa poetică.

6. Archaeus. Oglinda Înțelepciunii. Urmărind spirala epopeii dramatice eminesciene se produce impactul simbolic cu punctul "origo" al ego-ului său. În sfera "magiei albe", Mandala este un fel de poligon cu toate laturile în afară. Archaeus, "chintesenţa heterogeniei eului"[8] la Eminescu reprezintă deci centrul, punctul terminus al spiralei care înghite lumile în mişcarea ei retractilă. Abia aici unitatea intuiţiei sensibile şi a intuiţiei intelectuale anunţă armonia Logosului integrînd diferitele nivele ontologice/armonie care coincide cu unificarea structurilor schizomorfe, mistice şi sintetice ale Imaginarului[9].În straturile profunde ale personalităţii fantasma latentă ce menţine coerenţa structurilor: "Ființa eternă ce nu-şi aruncase umbrele în lume" nu poate fi decît Archaeusul eminescian. În "Decebal" apare un vers izolat care poate fi atribuit Dochiei dar şi Archaeusului însuşi:

"Ieri încă-n cer, ci azi pe pămînt".

Versurile, gîndurile pot fi dăruite gata făcute, compunerile dramatice cristalizînd în jurul acestor insule. O parte a acestui "dat" poate avea drept origine personalitatea inconştientă. Un asemenea nucleu în jurul căruia se constituie universul dramaturgiei eminesciene pare să fie "consistenţa fără subzistenţă", posibilitate "organizată" după expresia lui Constantin Noica, a mitului personal.Archaeusul e luminat de reţeaua de asociaţii afective ce constituie o structură autonomă în raport cu structurile conştiente. Definiţia tragicului ca "transcendenţă" include şi metafizica tragicului cu elementele ei constitutive: fundarea tragicului în constituţia lumii, libertatea şi căderea tragică, tragicul situaţiilor - limită, limita de "jos" a sublimului înăuntrul tragicului[10].Dimensiunea filozofică şi cea poetică a dramaturgiei sale sînt reacţii la teatralizarea în arta dramatică prin forţa

de evocare a textului, făcînd posibilă reprezentarea, spectacolul. Intemeierea unei adevărate ontologii trebuie să ţină seama de acel dinamism al formelor, dincolo de determinările negative ale ideilor metempsihozei şi ale "oglinzii de metal" ca în "Decebal". Fără a reduce însă interpretarea dramaturgiei eminesciene la natura subiectului, cercurile Mandalei trebuie înţelese dialectic, nu doar prin simplă opoziţie ci prin dezvoltare neîntreruptă de la concret la abstract, de la concept la imagine. Ca şi Shakespeare, Eminescu începe cu o imagine pornită din trunchiul propriei sale umanităţi şi-n acelaşi timp construieşte scena, întregul joc. Unitatea operei sale dramatice provine din faptul că într-o conştiinţă austeră, densitatea imaginilor îşi pierde materialitatea şi capătă semnificaţie spirituală, devenind stare sufletească.

Eminescu realizează "saltul anticipator" prin care conform lui Heidegger irumpe adevărul, el fiind adevăratul început care depăşeşte tot ce urmează să survină şi totodată încremenirea în structuri coerente a posibilităţii "organizate" care este Archaeus, cercul ultim al Mandalei, Oglinda Inţelepciunii.

N O T E

1)Bahtin, Probleme de literatură şi estetică, Editura Univers, Bucureşti, p.351.
2)Gustav René Kocke, Manierismul în literatură, Bucureşti, Editura Meridiane, p.46.
3)Mircea Eliade, Istoria credinţelor şi ideilor religioase, vol.II, p.123.
4)Ch.Mauron, Des metaphores obsedantes au mythe personnel, Paris, 1962, p.215.
5)Cornel Mihai Ionescu, Palimpseste, Bucureşti, 1986.
6)Andrei Pleşu, Despre pitorersc şi melancolie, Editura Univers, Bucureşti, p.121
7)Eugen Todoran - Epopeea română, Iaşi, Editura Junimea, 1977, p. 169.
8)Theodor Codreanu, Dialectica stilului, Editura Cartea Românească, 1984, Bucureşti
9)Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, Editura Univers, Bucureşti
10)Eugen Todoran, Mitul dramatic, Editura Facla, Timişoara, 1985, p.202.

BIBLIOGRAFIE

Jurgis Baltrusaitis, Evul mediu fantastic, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p.169.

Georges Steiner, La mort de la tragedie, Ed. du Seuil, Paris,1965, p.231-232

George Călinescu, Istoria literaturii române, Bucureşti, 1945

Johan Huizinga, Homo ludens, Editura Univers, Bucureşti, 1978

Mircea Eliade, Mitul reintegrării, Editura Vremea, Bucureşti, 1941, p.66

" Despre Eminescu şi Hasdeu, Ed.Junimea, Iaşi, 1987

Carl Gustav Jung, Dialectique du moi et du l'inconscient, Paris, 1962

Constantin Noica , Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p.71

Martin Heidegger, Originea operei de artă, Editura Univers, Bucureşti, p.92.

Stud. Monica JOIȚA
Anul II, București

EXPERIMENTE ȘI DIAGNOSTICE ÎN EVALUAREA PROCESULUI RECEPTĂRII (CU APLICAȚIE LA SONETUL "ADÎNCA MARE"... DE MIHAI EMINESCU)

În toate discuțiile și lucrările de teorie literară actuale, în special în așa-numitele "analize de text", o problemă niciodată ocolită, devenită insurmontabilă uneori, este problema "receptării" - termenul însuși părînd cam uzat, se încearcă noi conceptualizări[1]. Acoperirea acestei realități complexe este atît de obsedantă uneori, încît sînt cazuri cînd noile concepte, în loc să propună soluții noi, ascund, dimpotrivă, căi de mult bătătorite.

Problemele receptării au fost aproape întotdeauna legate de mesaj(text) și relațiile acestuia cu emițătorul și receptorul. Cu atît mai greu de evaluat se dovedesc ele în cazul "textului liric", a cărui funcție dominantă și caracteristică - stilistică, după Riffaterre sau retorică după Grupul μ - pare uneori imposibil de evaluat în procesul receptării. Al doilea pol al canalului, destinatarul (receptorul, interlocutorul, cititorul, lectorul) pare un fel de tabu și opinia generală e că orice încercare de analiză a relației acestuia cu mesajul-text nu mai cade sub incidența metodei de lucru cu care explorăm domeniul literaturii. Însă, odată acceptat postulatul textului ca mesaj, sîntem obligați a-i accepta toți termenii.

Lucrarea noastră, continuarea unor cercetări anterioare, urmărește relația, dialectică, între mesaj și receptor. Perspectiva asupra acestei relații nu se suprapune cu cea binecunoscută M--------R, ci propune o revizuire a acesteia, inclusiv a celor doi termeni aflați în relație. Verificarea obiectivelor propuse pleacă de la următoarele condiții și premise:

MESAJUL este un text liric (vom păstra denumirea de "text") cu forma fixă de sonet;

RECEPTORII sînt 3 colective distincte: elevi clasa a IX-a, elevi clasa a X-a, studenți anul I (profil FIZICA și profil FILOLOGIE).

RECEPTAREA nu o mai concepem ca un simplu "efect" al impactului cu textul[2], ci, ca orice proces ordonat de operaţii asupra textului şi plecînd de la text. Premisa noastră este deci că receptarea este ordinea proceselor afective şi cognitive (desfăşurate paralel) ale receptorului, toate determinate de textul-stimul. Metoda este astfel una taxonomică şi are drept scop final verificarea unui model taxonomic ideal de receptare a textului, distingînd particularităţi, caracteristici proprii, abateri în funcţie de vîrsta (experienţa) subiecţilor receptori.

Evaluarea receptării cu ajutorul metodei taxonomice se sprijină pe concluziile a doi cercetători americani, Bloom (pentru taxonomia proceselor cognitive) şi Kratwohl (pentru taxonomia proceselor afective)[3].

Modelul taxonomic ideal de receptare se va desfăşura după următoarea schemă, cu detalierea fiecărei etape şi adaptarea teoriei la specificul (particularităţile) mesajului propus.

6. EVALUARE	
5. SINTEZA	CARACTERIZARE
4. ANALIZA	ORGANIZARE
3. APLICARE	VALORIZARE
2. COMPREHENSIUNE	RASPUNS
1. CUNOASTERE	RECEPTIE
COGNITIV (BLOOM)	AFECTIV (KRATWOHL)

1. RECEPŢIA este procesul afectiv determinat de ceea ce se numeşte "reţeaua de stimuli", "avertizori", "semnalizatori". Textul în ansamblul său este un stimul, de aceea, recepţia este "primul impact" sau, oarecum impropriu, "prima lectură". In paralel, se desfăşoară CUNOASTEREA (SIMPLA), cu 2 operaţii: distingerea semnificaţiei (imaginii de ansamblu a textului şi recunoaşterea autorului, eventual a perioadei în care a fost scris textul, raportări la alte poezii.

2. RĂSPUNSUL este acceptarea "regulii jocului", după o expresie a lui Paul Cornea, satisfacţia de a răspunde, concretizată în răspunsul emoţional (="împlinirea orizontului de aştep-

tări" la Hans Robert Jauss). In paralel, se desfăşoară COMPREHENSIUNEA, concretizată în exprimarea (ilustrarea) ideilor cu propriile cuvinte, reorganizarea aspectelor esenţiale, stabilirea unor puncte de vedere noi.

3. VALORIZAREA este atitudinea faţă de valoarea estetică fundamentală a textului - "identificarea sau non-identificarea kathartică", după Hans Robert Jauss. In paralel, Aplicarea, valorificarea cunoştinţelor de teorie literară, de critică, de literatură în general în funcţie de datele textului.

4. ORGANIZAREA arată în ce măsură textul validează propriul sistem estetic al receptorului; deci, relaţia mesaj-----receptor funcţionează şi în sens invers, demonstrînd astfel feedback-ul procesului de receptare. In paralel, ANALIZA, adică găsirea principiilor de organizare a textului (formă, tehnică, structură etc.), dar şi argumentarea relaţiilor.

5. CARACTERIZAREA şi SINTEZA, ca nivele superioare, se caracterizează prin afirmarea originalităţii, a creativităţii în baza acumulărilor anterioare, a rezolvării şi, în mod optim, a depăşirii primelor etape.

6. EVALUAREA este nivelul maxim, cognitiv, fără corespondent în planul afectiv, cu două posibilităţi de realizare: evaluarea internă (evaluarea textului în sine) şi evaluarea externă (evaluarea propriului proces de receptare, a propriei lucrări).

Verificarea ipotezei noastre a fost posibilă prin prelucrarea datelor obţinute la testele (experimentele) cu colectivele de subiecţi amintite (Vezi Anexa 1). Cerinţele testelor nu au avut drept scop o dirijare a traseului receptării, ci acela de a evalua concret, în funcţie de caracteristicile textului-ţintă, fiecare etapă din taxonomia receptării. Astfel, recunoaşterea autorului şi argumentarea alegerii erau indici de caracterizare a etapelor de cunoaştere simplă, receptare şi valorizare; înlocuirea spaţiilor libere presupunea rezolvarea etapei de sinteză, căci ele au fost alese în conformitate cu ceea ce numim de obicei "cuvinte-cheie"[4], iar opţiunea pentru un titlu adecvat implica etapa evaluării.

Astfel, taxonomia procesului receptării textului-ţintă <u>Adînca mare...</u> de Mihai Eminescu este următoarea:

1. RECEPŢIA, primul impact cu textul se caracterizează printr-o concentrare a atenţiei, o atmosferă de linişte, de uşoară nerăbdare. Prima lectură este orientată spre CUNOASTEREA autorului, determinată fiind în mod hotărîtor de experienţa cognitivă a subiecţilor. Dacă numai 17 subiecţi de clasa a IX-a îl recunosc pe Eminescu ca autor al poeziei, alături de Alecsandri, Blaga, Macedonski, 26 de subiecţi din clasa a X-a dau răspunsul exact şi, în plus, variantele oferite pentru autor sînt mult mai numeroase, dar şi mult mai disperse: Macedonski, Sorescu, Nichita Stănescu, Vasile Voiculescu, Labiş, Coşbuc, chiar Negruzzi. Aceeaşi situaţie o regăsim şi în analiza celor două operaţii ale cunoaşterii - pentru cei de clasa a IX-a, primul impact cu textul este orientat spre "descrierea de natură", "o anumită atmosferă", "raportul terestru-cosmic", deci, tema de ansamblu este cunoscută prin impactul cu structura de suprafaţă a textului. Subiecţii de clasa a X-a încearcă şi o definire (caracterizare de ansamblu) a acestei impresii, prin sintagme ca "atmosferă", armonie, "meditaţie romantică"; apoi, prin impactul cu structura de adîncime a textului, aceasta este detaliată: "melancolie", "tristeţe", "reverie", dar şi "viaţa omului pe pămînt". Numai pentru clasa a X-a operaţia a II-a a cunoaşterii (referiri la perioada de elaborare a textului, la alte poezii etc.) este clar conturată. Un subiect încearcă, anticipînd şi etapa răspunsului, o caracterizare "poetică, de ansamblu, a impresiei la impactul cu textul: "O poezie şoptită, ca o rugăminte sub bolta cerului înstelat pe care străluceşte luna, ca o crăiasă". Se mai fac referiri la perioada a doua din creaţia eminesciană, la poezia veche (!), cei mai mulţi subiecţi fac însă trimiteri exacte la titluri de poezii: <u>Pastelurile</u> lui Alecsandri, <u>Nopţile</u> şi <u>Rondelurile</u> lui Macedonski, <u>Luceafărul</u>, <u>Pe lîngă plopii fără soţ</u>, <u>Mai am un singur dor</u>.

La subiecţii-studenţi cele două operaţii ale cunoaşterii se interferează puternic, tema de ansamblu a textului nemaifiind în primul rînd descrierea, peisajul romantic, ci omul în faţa naturii, relaţia om-natură (cu nuanţări: visare, meditaţie, concep-

ţia heraclitiană, onoricul). Cu alte cuvinte, structura de suprafaţă este repede străbătută, experienţa cognitivă îşi spune hotărît cuvîntul, pentru că toţi intuiesc de la început că e vorba de o "parabolă". Se încearcă o caracterizare generală a impresiei[5] la impactul cu textul, cu conştiinţa însă că acesta îi aparţine lui Eminescu: "Nu elementele, ci(specificul) întregul e specific eminescian" (C.S., 21 ani); "Putem lua marea şi la propriu şi la figurat, frumuseţea poeziei şi efectul ei fiind la fel de intense în ambele cazuri" (B.L., 20 ani).

Pentru cei doi subiecţi care neagă apartenenţa textului la opera eminesciană, această primă etapă se dovedeşte a fi hotărîtoare pentru că, la nivelul celorlalte etape de receptare, ei găsesc (recunosc) elemente specific eminesciene şi totuşi concluzia lor rămîne negativă.

Datorită bogatei experienţe cognitive, operaţia a doua este foarte clar conturată, subiecţii-studenţi făcînd referiri la domenii foarte diverse de cultură literară-romantism, simbolism, baroc, la poesiile filosofice, la poezia lui Blaga, la foarte multe poezii de Eminescu; un subiect face nu mai puţin de 10 referiri la opera eminesciană - Luceafărul, Pe lîngă plopii fără soţ, La steaua, Scrisoarea I, Călin, Revedere, Si dacă..., Somnoroase păsărele, Mai am un singur dor.

Toţi subiecţii-studenţi fac, deşi nu explicit, trimiteri la opera eminesciană. Ca o observaţie specială, toţi anticipă şi etapa următoare, a răspunsului. Un subiect are "iluzia" că se opreşte la faza de recepţie-cunoaştere, alegînd metoda stilistică testul atingînd însă toate etapele receptării: "Trebuie să precizez că deşi poemul poate avea o simbolistică bogată, mă rezum la sensurile imediate, la un prim nivel de lectură (S.C.,20 ani).

2. În etapa RASPUNSULUI, din neacceptarea "regulii jocului", înregistrăm 2 asentimente la clasa a IX-a, însă nu cu adresă exactă la textul-stimul, ci prin puternica dominanţă a primei etape (recunoaşterea autorului+impresia de ansamblu): "Vasile Voiculescu - el compune astfel de versuri care nu-mi plac mie"; "Părerea mea este că autorul este Nichita Stănescu - pentru că niciodată n-am înţeles sensul versurilor lui".

Dacă la clasa a IX-a nu s-a înregistrat nici un răspuns emoţional, în schimb la clasa a X-a nici un asentiment , dar foarte multe răspunsuri emoţionale, în conformitate cu afectivitatea specifică vîrstei. Aceasta coincide cu concluzia la testul nostru de anul trecut cînd, la a doua lectură a textului Sara pe deal, subiecţii-elevi în clasa a X-a, au remarcat că în această etapă e importantă "trezirea de sentimente proprii pe baza sugerării făcute de poezie".

Se încearcă o definire a emoţiei ca răspuns - o "căldură proprie", un "sentiment al Incomparabilului", dar şi denumiri ale stărilor afective ca răspunsuri la stimulii textului: melancolie, tristeţe, romantism, reverie, singurătate, sentimente filosofice, stare lăuntrică.

În cazul subiecţilor studenţi se remarcă o evoluţie inedită a răspunsurilor emoţionale. Subiecţii sînt conştienţi parcă de faptul că nu acestea sînt importante în ordinea receptării, şi se orientează hotărît spre analiză şi sinteză. Oricum, dacă impresia de ansamblu este că textul le-a "stimulat" (determinat) răspunsuri emoţionale, acestea nu sînt consemnate explicit în text.

Există cîteva răspunsuri emoţionàle totuşi, care nu avansează decît foarte puţin pe tărîmul explicaţiilor afective: "... o mişcare stranie, enigmatică", "feelingul este eminescian". Treptat, răspunsurile emoţionale se pierd în etapele următoare, definitiv în sinteză, orientarea este vădit spre cognitiv. Intîi e oscilantă: "lirică de meditaţie filosofică", "reflecţie cu tendinţă filosofic-meditativă". Apoi, răspunsurile emoţionale sînt eliminate treptat şi în cele din urmă total, cognitivul fiind absolut: "fondul ideatic e precumpănitor", şi, cel mai semnificativ, "atmosferă de glacialitate, grandoare, ce provine din sublimarea extatică a unor puternice tensiuni sufleteşti". Termenul "sublimare" înseamnă, în termenii noştri, consumarea foarte rapidă(sau tendinţa) a etapei de răspuns emoţional.

În paralel, COMPREHENSIUNEA poate fi urmărită la nivelul unor expresii specifice de exprimare[6], întrucît această fază cuprinde transpunerea şi interpretarea. Datorită probabil unei experienţe mai reduse, elevii de clasa a IX-a ating în mod nesatis-

făcător această etapă, nu se exprimă fluent, se opresc la nivelul generalităţilor, uneori sînt ambigui: "Numai marele poet s-ar putea să realizeze dintr-o imagine proprie o transpunere în sensuri figurate"; "Stilul plin de profunzime, metafore şi subînţelesuri..." Caracteristic este faptul că subiecţii de clasa a X-a ating faza comprehensiunii sub forma proiectării unor probabilităţi (posibilităţi). Sintagmele specifice comprehensiunii lor nu reflectă neapărat nehotărîrea, nesiguranţa posedării unui fond adecvat de cunoştinţe, ci mai degrabă încercarea de a "stabili puncte de vedere noi". La toţi subiecţii se întîlnesc sintagmele: "Părerea mea este..." ("după părerea mea...) "cred că...", "consider că...", "aş numi..." (aş intitula"), "în poezie întîlnim...", "nu cunosc autorul, însă...".

Probabil sub influenţa criticii literare, mai ales a stilului de eseu, studenţii folosesc şi ei persoana I sg. şi pl.,devenită, însă, un adevărat plural al majestăţii, dar cu conştiinţa că sînt sintagme care dau un plus de greutate, de valoare "discursului" lor: "Remarcăm predilecţia pentru..."; "Nu ştiu ce să înţeleg prin..."

3. VALORIZAREA, ca atitudine faţă de valoarea fundamentală a textului, este mai puţin concludentă, neexistînd răspunsuri explicit valorizatoare. In toate cazurile, valorizarea este conectată răspunsului, atitudinea reducîndu-se la compatibilitatea cu estetica textului.

Toţi subiecţii acceptă valoarea lirică şi valoarea filosofică a textului, cei de clasa a IX-a cu preponderenţă valoarea descriptivă. Caracteristic este faptul, că textului i se atribuie aceste valori, lucru evident mai ales în cazul subiecţilor-elevi, care nu cunosc autorul poeziei, nu-i se "acceptă" o valoare sau alta - lucru valabil mai ales pentru studenţi, care ştiu că e vorba de Eminescu şi au orgoliul de a depăşi anumite valorizări-stas ale poeziei eminesciene: "Dacă reducem parametrii infiniţi ai mării la dimensiunile sentimentelor umane rezultatul e surprinzător..." (B.C., 18 ani). Un subiect-student chiar declară, după referirea la o altă poezie eminesciană: "După cum vezi nici eu nu ies din stas din moment ce versurile astea mi-au venit

primele în minte". (A.S., 20 ani).

Această etapă are mai puține șanse de a fi surprinsă ca atare în procesul receptării, întrucît ea se finalizează în convingere și angajare, neobservabile la nivelul experimentelor de față. Totuși, ar fi de menționat că valorizarea textului Adînca mare... implică în primul rînd convingerea că este vorba de un text liric (preponderentă valoarea lirică sau descriptivă - elevi) și în al doilea rînd de un text liric eminescian (îmbinare de valoare filosofică, valoare lirică, valoare filosofică - în această ordine, la studenți).

Dacă așa stau lucrurile, este firesc ca etapa de APLICARE să fie strîns legată de valorizare, întrucît atribuirea valorilor textului presupune însușirea unui sistem propriu de cunoștințe de teorie literară, de critică - în general deci, aplicarea impune punerea în mișcare a sistemului de valori (cunoștințe) culturale al fiecărui subiect. Deja indicii pentru această etapă au putut fi identificați în etapa de cunoaștere simplă, cînd pentru textul Adînca mare... se făceau referiri în diverse domenii ale literaturii. Acum devine și mai evidentă, pentru subiecții de clasa a IX-a, necristalizarea algoritmilor de analiză. Interesante sînt referirile la forma de sonet, care indică dominanța primei faze, de cunoaștere simplă, căci ea este cea care "a sărit în ochi" la prima lectură, de unde și confuziile cu Macedonski. Numeroase sînt referințele la romantism, căci elevii l-au recunoscut pe Eminescu ca fiind autorul poeziei după motivele tipic romantice, care vor fi comentate la analiză, după atmosfera de visare, reverie, meditație, dar și după contrastul om-natură, definind, pentru textul de față, sublimul, titanicul, adică acele valori relevate prin etapa de caracterizare. Este interesantă și citarea opiniilor lui Călinescu, Vianu, Blaga, uneori în contexte surprinzătoare - după ce dă un citat din Călinescu, un subiect-elev cls. a X-a declară: "de aici rezultă că ar fi imposibil să nu recunoaștem versurile acestui poet".

4. ORGANIZAREA trebuie să răspundă la întrebarea "cum contribuie textul la o eventuală restructurare a sistemului de valori al cititorului? Este evident că această etapă e mai puțin

observabilă la nivelul unor teste de acest gen şi necesită o observare mai amănunţită şi în timp a subiecţilor. La cei de clasa a IX-a şi aX-a, organizarea nu este atinsă, la studenţi este observabilă la nivelul unor expresii care evidenţiază o "breşă" produsă de text în sistemul propriu de valori, în sensul unei ipoteze, îndoieli, surprize de tipul: "Interpretarea pare cam îndrăzneaţă, ţinînd cont de contextul descriptiv în care decurge poezia" (B.C., 18 ani); "Nu le pot motiva teoretic, ţin mai mult de intuiţie" (S.A., 20); "Dacă termenul tehnică nu pare prea brutal cînd vorbim de Eminescu" (B.L., 20 ani); "Meditaţia este,oarecum, paradoxal, simultan simplă şi profundă". Sublinierile ne aparţin).

În schimb, se pot face numeroase observaţii referitoare la ANALIZA, cu specificarea că acest termen nu are aceeaşi semnificaţie cu "analiza de text" (în paranteză fie spus, considerăm acum improprie această sintagmă). 42% din subiecţii de clasa a IX-a ating această etapă. Principiul de organizare a textului cel mai puternic îl constituie după ei prozodia, forma fixă de sonet. Al doilea principiu este constituit de simbolurile specific eminesciene - raportul cosmic-terestru, marea, luna. Un subiect chiar încearcă o definire a ceea ce ar trebui să constituie obiectul analizei sale: "marele poet ... realizează dintr-o imagine proprie o transpunere în sensuri figurate". Dacă subiecţii de clasa a IX-a nu se pot desprinde de structura de suprafaţă, în schimb, toţi subiecţii de clasa a X-a ating etapa ANALIZEI; chiar analiza elementelor "structurii de suprafaţă" este mult diversificată, ajungîndu-se pînă la nivelul fonetic. Patru subiecţi de clasa a X-a încearcă să analizeze global structura textului - sesizează un contrast între strofa I şi a II-a, găsesc că ultima strofă ar fi cea mai bogată în semnificaţii - oarecum neaşteptate - în raport cu restul poeziei: "In final poetul numeşte persoana iubită (cred că despre asta poate fi vorba) indiferentă - o muză indiferentă la sentimentele omeneşti" (aici dragostea". La aceeaşi concluzie va ajunge şi un subiect-student.

Ponderea principiilor de organizare şi analiză este inversă faţă de subiecţii de clasa a IX-a; important e nivelul ideatic,

apoi cel prozodic. Textul se structurează astfel după: simboluri specific eminesciene (marea, stelele, luna, raza, oglinda); expresii specifice ("lume-ntreagă", întunecată fire", "lume negru-măreaţă", "noapte", "înmormîntează"); imagini (atmosfera nocturnă, armonia, liniştea); forma fixă, grafismul, vocalismul, neologismele, arhaismele; ritm, rimă; figurile de stil (epitete, inversiuni, aliteraţii).

Incă o dovadă a celor afirmate anterior, şi anume depăşirea (sau tendinţa de depăşire) a receptării şi răspunsului emoţional, foarte rapidă în cazul studenţilor, este modul de analiză propriu-zisă. Nu motivele aflate ca atare în text (mai corect, expresiile şi sintagmele specific eminesciene) sînt principii de organizare, ci propriile interpretări, care ar trebui să se interfereze cu interpretările operei eminesciene în general. Astfel, motivele eminesciene - marea, luna, stelele, dublul, armonia naturii, oniricul, oglinda - sînt contextualizate în viziunea filosofică asupra destinului uman, a raportului cu universul, cu visul etc. Alte elemente de structurare sînt figurile de stil, topica, versificaţia, muzicalitatea.

Totodată, se anticipă etapa sintezei, şi anume aspectul său de "creare a unui discurs personal", "creare a unui stil propriu". Trei subiecţi declară explicit că fac analiză stilistică, prin "concentrarea unor elemente stilistice definitorii, tipic eminesciene" (N.C.20).

5. Dacă ANALIZA implică atribuirea de valori, CARACTERIZAREA înseamnă sublimarea concepţiei de ansamblu asupra textului într-o valoare cu rangul de categorie estetică. Interesant este că, din nou, subiecţii de clasa a IX-a sînt puternic dominaţi de prima fază, aceea a recepţiei şi răspunsului emoţional, întrucît prin "frumos" ei caracterizează, de fapt, primul lor impact cu textul. Un subiect chiar afirmă - "Incă de la început întîlnim acele frumoase comparaţii..."

Un subiect de clasa a X-a nu poate opta pentru nici o valoare estetică, întrucît "versurile sînt instabile"! De altfel, majoritatea subiecţilor caracterizează textul ca fiind "inefabil", "profund", "sublim", "feeric", "fascinant".

În funcţie de rezultatele analizei lor, subiecţii-studenţi găsesc că, aşa cum e structurat fondul ideatic al textului, evidente sînt două valori - "apolinicul", pentru pasajul descriptiv propriu-zis, şi "dionisiacul" pentru "peisajul uman". Dar cuplul binecunoscut apolinic/dionisiac este un argument pentru caracterizarea textului în ansamblul esteticii romantice. Studenţii mai caracterizează textul prin "universalitate", "armonie", "inefabil", "profunzime", "grandoare", el este "straniu", "enigmatic", "măreţ", "fascinant".

Înlocuirea spaţiilor libere cu expresii şi cuvinte potrivite se dovedeşte, în ordinea cerinţelor testului, cea mai dificilă operaţie, corespunzînd etapei de SINTEZA. Aceasta presupunea - prin rezolvarea etapelor anterioare - găsirea nucleului semantic al textului, a nivelelor de structurare a ideii poetice dominante şi a repartizării, pe strofe şi apoi pe versuri, a "semelor" acesteia. "Adînca", epitetul plasat la începutul primului vers, corespunde pasajului descriptiv sub auspiciile căruia stă începutul sonetului. Trebuie făcută precizarea că nu se pot alcătui cîmpuri semantice omogene prin gruparea soluţiilor propuse, ci cîmpuri de conotaţii, de echivalenţe cu termenul poetului. Interpretarea elevilor a fost făcută în funcţie de contextul strofei, apoi mai larg, al textului ca întreg; ca atare, cu cît distanţa soluţiilor propuse faţă de semnificaţia cuvîntului de înlocuit este mai mică, cu atît sinteza este mai eficientă. Pentru "adînca", distanţe foarte mici s-au obţinut, la clasa a IX-a, în cazul variantelor: "întinsa", "albastră", "antică", "rece", iar, la clasa a X-a, pentru "tăcuta", "antica", "eterna", "liniştita", "întinsa". Interesant este că foarte mulţi subiecţi au considerat că "mare" este un "adjectiv", şi atunci au înlocuit spaţiul liber cu un substantiv, obţinîndu-se soluţii ca "oglinda mare", "apa mare", "noaptea mare" etc.; în acelaşi sens, un subiect student va pleda pentru o interpretare "simbolistă" a cuvîntului "mare" (care poate fi, ori substantiv, ori adjectiv) în ultimul vers: "Indiferentă, solitară - mare!".

Prin împletire cu "adînca", "solitară" din ultimul vers are alt statut în structura textului, întrucît el vine încărcat cu semnificaţiile întregului text, este plasat în versul-conclu-

zie al unui sonet paratactic. Ca atare, soluţiile propuse sînt mai numeroase şi mai variate decît în cazul lui "adînca": "solitară", "însingurată", "liniştită", "întunecată" (pentru clasa a IX-a) şi "neclintită", "nepăsătoare", "nemişoasă", "întinsă","rece", "nesfîrşită", "tragică", "nemuritoare", "tăcută", "blestemată" (pentru clasa a X-a).

Cele mai multe şi mai eficiente soluţii au fost obţinute în cazul cuvintelor "visează" şi "simţiri" - doi termeni aparţinînd domeniului afectivităţii în care, după rezultatele recepţiei şi ale răspunsului emoţional, subiecţii-elevi sînt ancoraţi foarte puternic, după specificul vîrstei lor. Pentru "visează", spre exemplu, se propun, la clasa a IX-a, "visează", "vibrează", "veghează", "creează", "eşuează", "ascunde", "îngheţţă" iar, pentru clasa a X-a, "vibrează", "veghează", "visează", "se-ascunde","seneacă", "se-aşează", "răsfaţă". Pentru "simţiri", un termen genetic pentru procesele afective, se propun cele mai numeroase răspunsuri din toate cerinţele etapei de sinteză. Soluţiile propun şi termeni generali, dar şi răspunsuri concrete la întrebarea "Ce inspiră această mare?". Astfel, elevii de clasa a IX-a propun "gîndiri", "gînd", "tăceri", "trăiri", "dureri", "fiori", "versuri", "imagini", "nelinişti", "soartă" iar cei de clasa a X-a propun "gînduri", "tristeţe", "teamă", "frică", "spaimă", "poezii", "poem", "stare", "frămînt", "simţiri", "durere", "jale", "fiori", "sentimente".

Cuvîntul "capăt" era un concept-cheie în viziunea filosofică a poetului asupra armoniei universale, un stimul ideal pentru receptarea textului, căci soluţiile propuse pentru acesta sînt cele mai apropiate de semnificaţia din text: "capăt", "sfîrşit", "ţărmuri", "moarte", "seamăn", "moarte" (la clasa a IX-a) şi "sfîrşit", "final", "margini", "pereche", "seamăn", "asemuire", "moarte", "oprire" (pentru clasa a X-a).

Este de observat că răspunsurile subiecţilor de clasa a IX-a sînt într-o strînsă legătură cu etapa analizei, la cei de clasa a X-a coeficientul de creativitate este sporit şi soluţiile lor sînt mult mai variate.

6. EVALUAREA, ca treapta maximă (cognitivă) a receptării, fără corespondenţă în taxonomia proceselor afective, este etapa reprezentativă (rezultatul final) al receptării. Evaluarea textului a fost optim stimulată, în cazul subiecţilor-elevi, de cerinţa găsirii unui titlu adecvat poeziei, presupunînd cumularea şi organizarea rezultatelor obţinute la etapele anterioare, dar şi emiterea judecăţii finale asupra valorii textului. Soluţiile propuse pentru titlu se organizează şi ele pe cîmpuri de semnificaţii, raportîndu-ne şi la etapa cunoaşterii prin corelaţie cu impresia la contactul cu textul. De la nivelul cel mai de jos, corespunzînd evaluării structurii de suprafaţă,respectiv statutului de descriere, de peisaj al textului, cîmpul soluţiilor se concentrează (restrînge) spre nivelul superior, al evaluării funcţiei poetice propriu-zise. Astfel, răspunsurile subiecţilor de clasa a IX-a se pot grupa pe 4 nivele, ţinînd seama de constatarea că primul impact cu textul a fost determinat la ei de "descrierea de natură", de "raportul terestru-cosmic":

Nivelul A - MAREA, LUNA, NOCTURNA
Nivelul B - SINGURĂTATEA MĂRII, ZBUCIUMATA MARE, LINIŞTEA MĂRII, O,MARE...
Nivelul C - ÎNSINGURARE, SINGURĂTATE, FASCINAŢIA, INDIFERENŢA, MAREAŢA, RĂSUNET
Nivelul D - SONET

Soluţiile propuse de subiecţii de clasa a X-a sînt mult mai numeroase, evaluînd cu precădere structura de adîncime şi făcînd uneori corelaţii neaşteptate:

Nivelul A - MAREA, SUB RAZA LUNEI, NOAPTE CU LUNA, ZEITA NOPTII, DUNAREA SAU APA SINGURATICA
Nivelul B - INFLACARATA MARE, INSENINATA MARE, NECLINTITA MARE, ANTICA MARE, O,MARE
Nivelul C - ASPECTUL MARII, SUFLETUL MARII, ZBUCIUMUL MARII, PRIVELISTILE MARII, VRAJA MARII, IMN MARII
Nivelul D - VIATA, O LUME, VISARE, CUGETARE, INTUNECARE, NEMARGINIREA
Nivelul E - CE-I PASA!, CE-I PASA MARII!, PERPETUUM

Pentru subiecţii studenţi, este evidentă îmbinarea SINTEZEI cu EVALUAREA, aceasta din urmă mergînd spre "crearea unei opere personale", a evaluării propriului discurs. Se conturează mai multe tipuri de "lectură", în funcţie de personalitatea fiecărui subiect, cu preponderenţă spre eseu. Se emit uneori opinii tranşante, evaluări orgolioase ale lucrării: "Si avem în acest sens argumente-trăznet!", "Numai privind toate acestea în ansamblu îl putem înţelege şi iubi pe deplin pe Eminescu" etc. In general, subiecţii studenţi ocolesc (cu bună ştiinţă?) judecăţile de valoare finale, părînd a fi mai degrabă adepţii sintagmei lui Eco, aceea de "operă deschisă". Un subiect evaluează chiar textul în funcţie de ambiguitatea termenului final al textului, care deschide, după el, perspectivele poeziei simboliste.

Reprezentarea grafică a taxonomiei receptării textului Adînca mare... de Mihai Eminescu pune în evidenţă următoarele aspecte:

Predominante sînt, pentru subiecţii de clasa a IX-a, RECEPTIA (afectiv) şi EVALUAREA (cognitiv); nu este atinsă etapa de ORGANIZARE - o evoluţie foarte sinuoasă a receptării, la subiecţii de clasa a X-a, o superioritate netă a taxonomiei cognitive faţă de cea afectivă, cu o evoluţie relativ uniformă, cu dominanţa RECEPTIEI (afectiv) şi a ANALIZEI (cognitiv); PENTRU subiecţii-studenţi, o evoluţie aproape perfect ascendentă şi uniformă a proceselor cognitive, iar în plan afectiv, dominante sînt RECEPTIA şi CARACTERIZAREA.

Un argument în plus pentru demonstrarea ipotezei noastre este şi faptul că, după efectuarea testelor, subiecţii au pus întrebări care corespundeau întocmai taxonomiei propuse de noi - cine este autorul (deci cunoaştere simplă, recepţie), de ce (valorizare), care erau expresiile (sinteza), dar titlul (evaluarea).

A N E X Ă

T E S T

ADINCA MARE....

de MIHAI EMINESCU

Adînca mare sub a lunei faţă,
Inseninată de-a ei blondă rază,
O lume-ntreagă-n fundul ei visează
Si stele poartă pe oglinda-i creaţă.

Dar mîni -ea falnică, cumplit turbează
Si mişcă lumea ei negru-măreaţă,
Cu-ale ei mii şi mii de nalte braţe
Ducînd peire - ţări înmormîntează.

Azi un diluviu, mîne-o murmuire,
O armonie, care capăt n-are -
Astfel e-a ei întunecată fire,

Astfel e sufletu-n antica mare.
Ce-i pasă -ce simţiri o să ni-nspire -
Indiferentă, solitară - mare!

ELEVI

1) Cine este autorul poeziei? De ce credeţi că este acesta?
2) Inlocuiţi spaţiile libere cu cuvinte şi expresii potrivite.
3) Ce titlu aţi da poeziei?

STUDENŢI

Alcătuiţi un mic comentariu al poeziei, punînd în evidenţă elementele care vi se par a fi specifice eminesciene.

N O T E

1)Din numeroasele lucrări pe această temă, cităm 3 contribuţii româneşti - Paul Cornea, Regula jocului, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980; Ecaterina Mihăilă, Receptarea poetică, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980; Ion Vasile Serban, Literatură şi societate, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983.

2)Ceea ce Grupul µ denumește "etos" - "o stare afectivă generată receptorului de un mesaj particular și a cărui valoare specifică variază în funcție de un număr anume de parametri" - în Grupul µ, Retorica generală, București, Editura Univers, 1974, p.219.

3)în Viviane de Landsheere, Gilbert de Landsheere, Definirea obiectivelor educației, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979.

4)"Orice punct în text care ocazionează o reacție din partea supercititorului (=sursa de recepție) este experimental considerat un component al structurii poetice", apreciază Samuel R. Levin, în vol.Poetica americană, Orientări actuale, studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p.115.

5)Într-un fel sau altul, ceea ce George Călinescu numea "inefabilul eminescian".

6)deci, prin modul de construire al discursului fiecărui subiect.

Stud. Mirela CRISTESCU
Anul II, București

MEMORIALUL DE CALATORIE AL GERMANULUI RICHARD KUNISCH UN PUNCT DE PLECARE

Se știe că poemul Luceafărul de Mihai Eminescu are ca punct de pornire basmul "Fata în grădina de aur" cules de R.Kunisch într-o călătorie prin țările române. Si nu puțini sînt cei care s-au întrebat "Cine a fost Kunisch?" (Recent revista Luceafărul supralicita: "Cum un nume atît de mare ca al lui Eminescu a ajuns să fie legat de altele obscure?" - Ei bine, se poate!).

Și dacă date noi cu privire la biografia acestui autor nu putem aduce, să încercăm să răspundem la o întrebare colaterală:
- A fost Kunisch un culegător de basme?

Și vom răspunde categoric Nu după ce vom parcurge singura mărturie certă, și anume memorialul de călătorie al lui Kunisch "București și Istambul. Schițe din Ungaria, România și Turcia" publicat la Berlin în 1861, reeditat identic în 1866, și doar cu titlul schimbat, O călătorie în Orient. Imagini din Ungaria, România și Turcia în 1869, ceea ce dovedește ca scrierea s-a bucurat de o anumită popularitate. Textul nu a fost tradus în limba română.

Se știe că diverși membri ai "Junimii" posedau exemplare din memorial. Pe exemplarul editat în 1866, aflat în Biblioteca Academiei RSR, există ștampila cu mențiunea "Bibliotheca Saechsis" iar pe contracopertă este lipit regulamentul "Cercului de cititori din Heidelberg" (Heidelberger Lesezirkel) organizat de librăria Vangel B.Schmidt. Să fie oare acesta exemplarul din biblioteca lui Titu Maiorescu?

Știm că Richard Kunisch a fost contemporan cu Eminescu, dar pentru a evalua informațiile cuprinse în lucrare este interesant să aflăm cînd a efectuat acesta călătoria în țările române. Coroborînd informațiile despre căimăcămia lui Alexandru Ghica (II) (1854-1859) (pag.112) cu știrea despre divanurile ad-hoc (care și-au început activitatea în octombrie 1857)(pag.108), putem spune că autorul a vizitat aceste meleaguri în anul 1857.

Ce cuprinde memorialul? Acesta este descrierea unei călătorii pe Dunăre de la Viena la Budapesta, apoi pînă la Giurgiu, a unei vizite la București, înapoi la Giurgiu, și mai departe pe Dunăre și pe Marea Neagră pînă la Istambul. Memorialul începe si se termină cu reflexii prilejuite de legănarea valurilor. Dacă la început autorul se află pe Dunăre și știm precis planurile sale de călătorie, finalul este deschis, Kunisch se apropie de Smirna, oraș turcesc pe coasta Asiei Mici, și de aici nu mai știm ce meleaguri și ce peripeții îl așteaptă.

Cartea începe cu o întrebare retorică "De ce călătoresc oamenii?" Kunisch introduce o parabolă a călătorului, care dovedeste talent literar: "Si cînd am devenit adult, atunci mi-a fost arătat tocmai sus, în Nord, un bătrîn care în viața lui nu ajunsese nici pînă în satul învecinat. Orașul, care nu era decît la o aruncătură de băț nu-l văzuse niciodată. - N-ați vrut niciodată să vedeți cum arată celelalte așezări, cu ce se ocupă oamenii? - De ce? - mi-a răspuns liniștit și zîmbitor, și m-a privit cu niște ochi din care răzbătea atîta pace și atîta mulțumire sufletească, încît am amuțit". (pag.2).

Disertația se sfîrșește cu o maximă: "Oamenii fericiți nu călătoresc!" și cu definirea forței ce-l mînă pe om la drum: "Demonul, care nu-l lasă pe om să se odihnească acasă la el poartă foarte multe nume. (...) Se cheamă plictiseală la cei săraci cu duhul, spleen la ipohondri, dor la poeți. Si chiar dacă plictiseala, spleenul sau dorul îndeamnă la călătorie, scopul rămîne întotdeauna același: Ceea ce nu există în patrie ar putea oferi depărtările"(p.3).

Se naște în mod firesc întrebarea: "Era Kunisch scriitor?" Probabil era și scriitor. Chiar de la el aflăm că scria poezii de salon, traducea poezii si, de curînd, publicase o nuvelă în limba franceză "La belle Florica", tot cu tematică românească, mai exact moldovenească (pag.2o7). În privința îndeletnicirii lui nu există informații relevante. Putem spune la fel de bine că a fost profesor de muzică, sprijinindu-ne afirmația pe interesul lui pentru muzică și pe terminologia științifică folosită în abordarea acestei teme. (pag.67). Să fi fost Kunisch corespondentul

vreunui ziar german? Asta ar explica informaţiile politice şi culturale din text şi, totodată, caracterul monden al scrierii.

Din datele exacte pe care Kunisch le dă în memorialul său am putea emite ipoteza că ocupaţia acestui călător ar fi fost de natură diplomatică. Reiese din memorial că a călătorit prin Ţările romîne, de fapt numai prin Valahia, cum am spus, în vara anului 1857. Or, această perioadă constituie un punct crucial în istoria europeană. În comisia celor şapte puteri (formată la conferinţa de pace de la Paris din 1856, în urma războiului Crimeei) din care făceau parte Imperiul Otoman, Anglia, Austria, Rusia, Franţa, Prusia şi Sardinia se creeseră disensiuni. Această comisie avea, printre altele, şi sarcina de a supraveghea acţiunile unioniste din ţările române, respectiv divanurile ad-hoc, ca formă instituţionalizată, ratificată de Inalta Poartă. Precum ştim, în privinţa unirii românilor, părerile marilor puteri erau împărţite: "Pentru" erau numai Franţa, Prusia, Sardinia şi, mai tîrziu, Rusia.

În iunie 1857, în urma refuzului Inaltei Porţi de a reorganiza alegerile falsificate de caimacamul Vogoride în Moldova, puterile cu atitudine unionistă întrerup relaţiile diplomatice cu Imperiul Otoman. Or, tocmai luna iulie marchează începutul călătoriei germanului Kunisch.

Termenul de german este cam vag. Or autorul subliniază de cîteva ori în memorial, că este prusac, şi, nicidecum, austriac.

Tot de la el aflăm că vizita în Valahia n-a durat decît cîteva săptămîni, iar ţelul călătoriei a fost Istambulul, unde a stat aproape un an.

Relaţionînd datele de istorie europeană cu informaţiile din memorialul lui Richard Kunisch, este oare hazardat să-l căutăm pe acest misterios călător german printre reprezentanţii Prusiei în Comisia de Informare a Puterilor Garante care supravegheau unirea Moldovei cu Valahia?

Cele enunţate deja reprezintă doar date istorice concrete, dar ce ne îndreptăţeşte să lansăm această ipoteză?

Frazele cu caracter "unionist" (dacă putem spune aşa) sînt numeroase în memorialul lui Kunisch. El ne vorbeşte despre moldovalahi ca despre un singur popor, de origine latină, pe care numai vitregiile vremii l-au despărţit în două principate, şi despre ecoul puternic pe care problemele românilor l-au stîrnit în perioada respectivă.

Cel mai relevant fragment este prologul - partea documentară a capitolului "O şedinţă a divanului" (pag.109 şi urm). Aici ne este explicat, pe scurt, faptul că Moldova şi Valahia n-au fost niciodată provincii turceşti, şi este specificată existenţa unor vechi documente care atestă neatîrnarea ţărilor române:

"Principatele dunărene nu sînt provincii turceşti? - întrebarea e scuzabilă, pentru că, pînă de curînd, şi-o puneau şi unii oameni de stat, care nu aveau o imagine prea clară despre relaţiile dintre aceste ţări şi Poartă. Independenţa lor faţă de Turcia este fundamentată de vechi capitulaţii. Originalele actelor s-au pierdut, asta în cazul în care o putere răsăriteană nu le păstrează pentru a le arăta la momentul potrivit. Autenticitatea documentelor date la iveală în ultimul timp este pusă la îndoială mai ales de cei care nu acceptă conţinutul lor. Totuşi aceste vechi acte de capitulare, care nu prea sînt cunoscute, au fost luate în discuţie din nou, în recenta <u>conferinţă de la Paris</u>" (sublinierea noastră) (pag.109)

Aceasta demonstrează, în primul rînd, o bună informare istorică, cu o finalitate diplomatică, probabil.

În continuare există o scurtă trecere în revistă a trecutului principatelor dunărene, în care autorul începe de la Traian, rezumă schematic Evul Mediu, subliniind prin menţionarea anilor de domnie desele schimbări de voievozi, istoria zbuciumată a Valahiei. Undeva Kunisch remarcă: "Istoria ţărilor române cunoaşte multe pagini sîngeroase" (pag.92)

În paginile istorice Kunisch face o sinteză concentrată a evenimentelor.

"De cînd a adus Traian coloniştii, teritoriul acesta a

fost cîmpul de bătaie al diferitelor popoare migratoare care au venit să atace Imperiul Roman de Răsărit, sau s-au stabilit acolo, ca să fie repede dislocați de alții. Bulgarii, pecenegii, cumanii, mongolii apar și dispar, vedem cavaleri nemți, ioaniți și unguri, apărînd ca stăpîni ai acestor locuri.

De la sfîrșitul sec.13 au guvernat unii domnitori, deseori vasali Imperiului Maghiar în Valahia; Moldova devine vasală Valahiei De la bătălia de la Mohaci - 1526, ambele țări ajung sub protectorat turcesc.

În timpul în care țările europene se desprind de Evul Mediu începe și pentru Moldo-Valahia o nouă eră. Ea e caracterizată prin frecventul schimb de regenți.

În Valahia au domnit sub protectorat turc: Moise 1529-1530, Radu - mort în bătălie, Vlad 1530-1532, nu se știe cum a murit; Vintilă 1532-1534, omorît;Petre 1534-1536, mazilit și exilat; Radu 1536-1546, renunță la caftanul domnesc pentru cel călugăresc; Mircea 1546-1554, mazilit de Poartă; Petrașcu 1554-1557 - otrăvit; încă o dată Mircea 1558-1559, nu se știe cum a murit; Petru Șchiopu 1560-1567, mazilit de Poartă; Alexandru 1568-1577, moarte necunoscută,Mihnea 1577-1583, mazilit, scapă prin fugă de ștrangulare; încă o dată Mihnea 1585-1589, mazilit, devine musulman, ca să-și scape zilele Stefan Surdul 1590-1591, moare de moarte naturală;Alexandru 1591-1592 - ștrangulat; Mihai Viteazul 1593-1601 - ucis, Șerban 1602-1610, moare în exil, Radul 1611-1615, mazilit; Alexandru Iliaș 1616-1617, mazilit; Gabriel Movilă 1617 - mazilit în același an" Și Kunisch adaugă; "Aceste cifre mai cer un comentariu. A deveni hospodar (=domn - lb. rusă) era de multe ori foarte scump;Radu a plătit pentru aceasta peste 30.000 de taleri, Constantin Mavrocordat a dat un milion sultanului; alții chiar mai mult. O sumă ceva mai mică trebuia dată marelui vizir, în afară de el și alți demnitari ai Porții primeau bacșiș (...)

Ca să devină domn pretendentul trebuia să se ruineze, după cîțiva ani el era însă mai bogat decît înainte. Prietenii [illegible], desigur, parte la acest avînt, și chiar și ei trebuiau să se grăbească pentru că nici timpul lor nu era mai lung decît al

domnitorului. Veşnic se schimbau funcţionarii, dar administraţia rămînea la fel, scopul lor fiind acelaşi - să stoarcă cît mai mulţi bani." (pag.113 şi urm.)

După acest scurt istoric al corupţiei şi bacşişului din perioada domniilor fanariote recnizitoriul continuă: "De la începutul sec.18 şi pînă aproape de sfîrşitul acestuia Poarta a încredinţat domnia unor greci, de obicei pe trei ani. Cel care plătea mai mult, era domnul cel mai de încredere. Astfel Constantin Mavrocordat e mazilit în 1731 după patru luni de domnie, pentru că Mihail Racoviţă îl întrece. Pentru că peste cîteva luni Constantin a dat mai mult, acesta din urmă rămîne domn pentru doi ani. In 1733 este înlocuit de Grigore Ghica, domnul Moldovei, şi trebuie să schimbe cu acesta. (n.a. Moldova era mai puţin aventajoasă şi, de aceea, preţurile erau mai mici).

În 1735 Constantin a dat o sumă şi mai mare şi din nou Ghica a trebuit să se întoarcă în Moldova. Abia în 1741, Racoviţă îl poate înlocui pe Constantin (îi poate lua locul), ca peste trei ani să fie obligat să cedeze sumei mai mari oferite de Constantin. Grigore Ghica îi ia locul şi mai domneşte patru ani. Urmaşul lui Matei Ghica trebuie, numai după cîteva luni, să lase locul lui Ioan (Gehan) Racoviţă, care a cumpărat tronul pentru trei ani cu sume enorme. In 1756 Constantin devine pentru a 5-a oară domn, după doi ani e mazilit şi trebuie să-şi răscumpere viaţa cu 120.000 taleri, pe cînd Scarlat Ghica este transferat pentru un milion din Moldova în mai îmbelşugata Valahie. Cînd domnul era decapitat, atunci capul împăiat îi era trimis la Constantinopol, cum s-a întîmplat cu Grigore Ghica în 1777. (...)

Sîngele Brîncovenilor, al Cantacuzinilor, al Ghiculeştilor a curs şiroaie la Istambul.(pag.117).

În acest fragment abundă informaţiile exacte chiar şi cînd este vorba de culisele istoriei. Care ce surse va fi folosit Kunisch? Şi, care ce experienţă pe pămînt românesc avea acest călător?

Continuînd speculaţia în aceeaşi direcţie, am putea găsi motivaţia misiunii lui Kunisch. În memorial, autorul ne informează că tocmai a publicat o nuvelă în limba franceză "La belle Florica" cu tematică moldovenească. (Precizăm că nuvela nu a fost identificată pînă acum). Ori tocmai acest fapt ne îndeamnă să cre-

dem că lui Kunisch îi era cunoscută situaţia din Moldova din proprie experienţă, ceea ce ar putea permite enunţarea ipotezei că lui Kunisch i se încredinţează o misiune delicată la Istambul pentru faptul că el este expert în chestiunile moldoveneşti, care au constituit, precum am arătat deja, cauza unui conflict diplomatic european, ce ameninţa să se transforme într-o confruntare militară.

În capitolul "O şedinţă a divanului", în care autorul nu pierde ocazia de a face fiziologiile diferitelor categorii sociale prezente în sala de şedinţe, aminteşte tribuna specială a trimişilor celor şapte mari puteri şi introduce drept comentariu replica pe care o citeşte pe feţele tuturor: "Cine a dat dreptul acestor străini să hotărască pentru noi? - Se întreabă patrioţii scrîşnind din dinţi" (pag.121).

Şi chiar dacă pare în plus, descrierea funcţionalităţii pe care o avea palatul lui Costache Ghica poate constitui încă o trimitere, un argument pentru ipoteza că perioada descrisă de Kunisch în memorial este aceeaşi cu criza diplomatică din Europa anului 1857.

"Palatul lui Costache Ghica (în apropierea parcului Cişmigiu n.n.) era în acea vreme locuinţa misiunii extraordinare turceşti care împreună cu reprezentanţii celorlalte şase puteri trebuiau să se pună de acord în legătură cu ţările dunărene. (subl.n.)

Dar cum aceste presupuneri nu duc la nici un rezultat, să revenim la o temă mai concretă, la preocupările etnografice ale lui Kunisch, care pot fi puse în corelaţie cu cele literare.

Informaţiile oferite de autor pot fi grupate în informaţii livreşti şi informaţii culese la faţa locului. Pornind de la elementele cotidiene, Kunisch lărgeşte sfera de cuprindere, făcînd trimiteri la literatură, geografie, istorie, sociologie.

El este de părere că impresia spontană, pe care ţi-o faci într-o călătorie, nu trebuie distrusă dinainte cu cărţi, pliante şi ghiduri. A cunoaşte o ţară nu înseamnă a-i cunoaşte numai vestigiile trecutului şi ceea ce este arătat de obicei tu-

riştilor, ci a cunoaşte poporul, toate straturile lui sociale în mediul lor autentic, principiu căruia autorul încearcă să-i fie consecvant.

De la Viena, Kunisch călătoreşte pe un vas, împreună cu mai mulţi unguri. Despre aceştia remarcă următoarele: "că nu-şi găsesc locul altundeva, nicăieri în lume; de aceea, singurul loc unde se simt bine este printre semenii lor" (pag.5) - frază pe care scriitorul o pune în gura unui maghiar.

Priveliştea de pe puntea de clasa a doua îi prilejuieşte autorului realizarea unei galerii de portrete; printre cufere geamantane, lăzi, cutii şi alte mărunţişuri, aruncate claie peste grămadă, mişună o mulţime pestriţă, şi Kunisch găseşte ocazia să descrie familia tipic germană, pe bătrînul evreu, pe cei doi negustori din Bosnia, perechea de maghiari şi pe cei doi negustori de vite valahi: "Fiinţe musculoase, voinici, bruneţi, cu privirea aspră, cu păr lung şi negru, îmbrăcaţi cu pantaloni de pînză,haina lor este din piele de oaie cu blana pe din afară, şi o căciulă de acelaşi fel. În jurul trupului au un chimir de piele, din care se vede mînerul unui cuţit lung (...) Există în trăsăturile lor ceva care aminteşte de bărbăţia strămoşilor lor romanii". (pag.49) Această idee apare de mai multe ori în carte, Kunisch lansează întrebarea: Cunoşti oare istoria României? Nu cunoşti nici măcar numele acelei ţări, căreia datorită vitregiilor istoriei i s-a spus Moldova şi Valahia. (pag.92)

Informaţiile etnografice nu au o valoare documentară în sine ele sînt importante pentru perspectiva inedită pe care ne-o oferă: specificul unei lumi văzută prin ochii unui străin.

Portul popular nu este singurul element care îl frapează pe autor, ci şi muzica popoarelor cunoscute.

În Ungaria remarcă muzica lăutărească ţigănească, pe care însă nici aici, şi nici la români nu o poate deosebi de muzica autentică; de exemplu, aceasta reiese şi atunci cînd aminteşte de doina românească. Din creaţia populară maghiară selectează două cîntece patriotice "Chemare" şi "Cîntec naţional", pe care le redă în traducere proprie (pag.42).

Deşi poliglot, Kunisch pare a nu cunoaşte limbile ţărilor vizitate cu excepţia unor expresii, folosite de el în "reportaj", ca element picant. Cîntece populare apar şi în capitolul "Phrosinka" în care aceasta interpretează muzică grecească. (pag.67).

La Bucureşti, Kunisch surprinde o horă, pe care o descrie precis: "Acolo stătea un ţigan cu vioara, şi-n faţa lui dansau cîţiva munteni un dans ciudat, se învîrteau în cerc, se lăsau jos şi se ridicau, bătînd din palme" (pag.65).

Asemănător descrie şi hora surprinsă pe vaporul ce-l ducea spre Galaţi: "Abia răsunară primele sunete ale horei, că şi ţîşniră doi dintre pasagerii valahi de pe punte, îşi dădură mîinile, şi începură dansul lor în cerc (...) curînd li se alătură un al treilea,lui îi urmă un al patrulea, un al cincilea, şi de fiecare dată se deschidea cercul bărbaţilor, fără ca dansatorii să se oprească vreun moment - E foarte multă monotonie în paşii lor la stînga şi la dreapta şi în oprirea lor" - spuse bătrîna (mama) - chiar şi atunci cînd se apleacă şi apoi se îndreaptă şi bat din picioare în ritmul muzicii. Toate se petrec fără exaltare, şi dacă n-ar exista expresia de fericire copilărească pe chipurile lor, atunci acest dans ar lăsa o impresie de tristeţe' - 'Dansează numai bărbaţii între ei?' - întreabă tînăra (fiica) - 'Nu întotdeauna, dacă sînt şi femei atunci iau şi ele parte la dans, dar prezenţa lor nu este neapărat necesară (...)'- am adăogat eu zîmbind."(pag.218).

Autorul mai remarcă voioşia permanentă a românilor şi ospitalitatea lor, faptul că întîmpină pe oricine cu urarea "Bine ai venit!" (pag.99, în româneşte în textul lui Kunisch). Capitala valahă este numită "Eldorado-ul turistic" (pag.83), "Bucureştiul nu are nici o stradă pe care să poţi merge, pe ploaie, fără frică, pe jos sau cu trăsura, dar oraşul are operă italiană şi trupă de teatru franţuzească şi muntenească" (pag.94). Capitala aceasta este un oraş al contrastelor, o placă turnantă a Europei, după expresia autorului (pag.98), care are un farmec irezistibil. Kunisch citează aici, în semn de rămas bun, un vers românesc semnificativ: "Dîmboviţă, apă dulce, cine bea, nu se mai duce!" (pag.85)

La întrebarea "Unde ne aflăm?", scriitorul primeşte răspunsuri diferite. Bătrînul îi spune: "Sîntem în cea mai nefericită ţară din Europa", tînărul ofiţer e de părere că "Sîntem într-o ţară care aparţine viitorului", iar fata îi explică: "Vă aflaţi în ţara iubirii, domnule, aşa au numit-o poeţii! - spuse ea zîmbind şi plecă mai departe.(pag.91)

În memorial apare şi descrierea unor evenimente din viaţa colectivităţii: nunta şi înmormîntarea la care autorul a participat, ambele avînd protagonişti din înalta societate. Dar Kuninsch face dese trimiteri la ritualurile vechi din tradiţia populară, preluînd informaţii din "Descriptio Moldaviae" de Dimitrie Cantemir - după cum susţine N.Iorga, care a studiat acest text din punct de vedere documentar.

El participă la înmormîntarea unui ofiţer din garda regală. În cortegiul funerar, este descris şi caimacamul Alexandru Ghica (pag.172 şi urm), de asemeni şi faptul că numai corpul diplomatic a avut dreptul de a merge la înmormîntare în trăsuri.

După înhumare urmează pomana (în româneşte în text) "ospăţul în amintirea celui mort" - după cum explică Kunisch. Ne mai spune că înaintea morţilor mai săraci li se punea la groapă ac şi aţă, iar celor mai bogaţi - o monedă.

Pomeneşte, de asemeni de vechi credinţe populare, de superstiţii, de duhuri: de strigoii "moroi" - cum îi numeşte. Ne vorbeşte de ursitoare: "Cînd se naşte un copil, ursitoarele îi hotărăsc destinul" şi despre alte închipuri: "Miază-noapte - este un strigoi, care de la apusul soarelui pînă la miezul nopţii, rătăceşte de ici-colo şi suceşte capul călătorilor întîrziaţi; în aer plutesc Frumoasele - zeiţe binefăcătoare, care, la vederea unui tînăr frumos, se aprind de iubire pămîntească; în fundul apelor sălăşluieşte dracul.(pag.182).

Kunisch aproape că îl citează pe Cantemir, atunci cînd vorbeşte despre creaţia populară: "Fantezia fecundă a românilor a creat o mulţime de credinţe în legătură cu văzduhul, pămîntul, apa - populate, în această fantezie, cu fel de fel de fiinţe supranaturale" (pag.183)

Şi credinţele despre dragoste sînt legate de închipuiri. "Zburătorul" (în româneşte în text) este definit de Kunisch ca un strigoi, cu înfăţişarea unui tînăr frumos care amăgeşte tinerele fete. (pag.158) Aniţa, fetiţa ţigancă, cunoscută de Kunisch în Cişmigiu, sau, poate, rodul fanteziei autorului, trebuie să bea licoarea fermecată, oferită de mama ei pentru a scăpa de obsesia zburătorului.

Între acest demon şi zmeul din basmul "Fata în grădina de aur" există multiple asemănări.

Cele două basme culese de Kunisch, "Fata în grădina de aur" şi "Frumoasa fără trup" au ceva din spiritualitatea românească dar ele se depărtează de geniul popular, tinzînd spre livresc. Se acreditează ideea că basmele ar fi fost culese din Muntenia, bazată pe fragmentul care precede textul:

"Cu această înclinaţie este înrudită şi preferinţa valahilor pentru basm. Dacă vă voi împărtăşi două dintre ele, care, după ştiinţa mea, nu au fost încă publicate nicăieri, îmi veţi scuza îndrăzneala". Nu ştiu dacă aici termenul de "valahi" nu trebuie luat ca denumirea generică pentru "români", ca în textele mai vechi din Apus? Pentru că cercetările de teren încă nu l-au atestat. O ipoteză recentă susţine că tema ar funcţiona ca legendă toponimică în zona Făgăraşului, unde există denumiri ca: Miercurea, Sîmbăta, Valea Galbenă, Fereastra Zmeului - locuri care apar şi în naraţiune. Dar informaţiile sînt destul de vagi pentru a putea constitui o dovadă.

Basmul "Fata în grădina de aur" urmat de basmul "Frumoasa fără trup" apar ca un capitol distinct al cărţii, numit "Basme valahe" (Valachische Märchen) (pag.179-203) - în care cele două texte apar unul după celălalt, fără vreun comentariu referitor la culegerea lor. Există nişte consideraţii despre predilecţia românilor pentru basme. Amîndouă basmele au fost valorificate de Mihai Eminescu în opera sa: "Frumoasa fără trup" a devenit "Miron şi frumoasa fără corp", iar "Fata în grădina de aur" a devenit, mai întîi basm versificat, la marele poet, pentru ca, mai tîrziu, pornind tot de la acest basm să apară poemul "Luceafărul"

Îm mod firesc ne întrebăm, cum a cules Kunisch aceste basme şi cît sînt ele de autentice? Dacă în cazul modului de culegere părerile sînt împărţite, unii afirmînd că scriitorul cunoştea limba română, alţii dimpotrivă, în privinţa autenticităţii, majoritatea se pronunţă categoric: "Fata în grădina de aur" este um "Kunstmärchen" - adică un basm cult. D.Caracostea care a tradus şi a publicat în româneşte basmul, îl vede ca pe un hibrid motivic, Ion Rotaru face o analiză la diferite nivele ale basmului pentru a demonstra caracterul lui cult. Demonstraţia porneşte de la structura personajelor. Comparînd cu basmul popular, I. Rotaru observă că zmeul lui Kunisch nu e înfăţişat în culori negre ca în folclor ci e "mai degrabă, un demon romantic, slab rezolvat artisticeşte, care, îndrăgostit de o pămînteancă, cere nemurirea". "Chiar distincţia muritor - nemuritor este la nivel cult" - observa acelaşi autor.

Compoziţia este, de asemenea, deosebită de cea populară. Basmul folcloric are o compoziţie liniară, condusă de cronologia faptelor. Basmul lui Kunisch are o construcţie în planuri paralele. De la fata închisă în castel, se trece la aventurile fiului de împărat, dînd impresia de fragmentare. "Prin urmare, Kunisch modifică într-un anumit chip basmul popular, nu însă cu un talent excepţional" Şi, potrivit aceluiaşi comentator: "Finalul basmului este însă cu totul împotriva tradiţiei româneşti a genului. În toate basmele noastre, care se termină toate, fără excepţie cu o nuntă, binele învinge răul. (...) În basmul lui Kunisch - zmeul, gelos pe fericirea celor doi pămînteni, se răzbună". "E aici şi o lipsă de tact artistic din partea autorului" - remarca tot I.Rotaru.

Eminescu înlătură contradicţia conţinută în basmul lui Kunisch (cum observa şi D.Caracostea) şi basmul lui Eminescu se opreşte atunci cînd zmeul priveşte înapoi şi rosteşte blestemul asupra celor doi îndrăgostiţi: de a nu muri deodată - mai cumplit decît răzbunarea.

În memorial, în afară de cele două cîntece populare ungureşti amintite şi o legendă orientală despre trăsătura cu porumbelul de argint, alte texte populare culese sau reproduse de

Kunisch, nu mai există.

Numai cele două basme, două aspecte ale aceluiaşi motiv, apar ca o insulă de folclor în imensitatea unei descrieri de călătorie, şi tocmai aceasta l-a atras pe Eminescu, care într-o frază cu accente schopenhaueriene dezvăluie punctul de plecare al "Luceafărului": "In descrierea unui voiaj prin ţările române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegorie ce i-am dat, este că geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele său scapă de simplă uitare, pe de altă parte, însă, pe pămînt nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, n-are nici noroc" (ms.2275 b)

Ultima parte a lucrării o constituie o analiză sumară a traducerii basmului "Fata din grădina de aur" publicată de D.Caracostea. Acesta traduce aproape exact textul "Fata în grădina de aur" (Das Mädchen in goldenen Garten) pe care el o numeşte: Fata <u>din</u> grădina de aur", cît şi basmul "Frumoasa fără trup" (Die Jungfrau ohne Körper).

În "Fata în grădina de aur" Caracostea păstrează începutul direct al lui Kunisch, fără formula introductivă: "A fost odată" Deci, basmul începe: "Un împărat avea o fată". Numai că, împăratul este numit <u>KAISER</u> - tatăl fetei, iar tatăl feciorului <u>KONIG</u>, cum ar veni pe româneşte - <u>Crai</u> şi <u>Impărat</u> - o dovadă în plus că este vorba despre un basm cult - fapt pe care Caracostea în traducere nu îl sesizează.

Există în traducerea lui şi o altă ambiguitate: "Impăratul consideră că fata lui e prea sus să fie soţia unui <u>OM</u>, nimeni nu e vrednic de ea" - Din traducere se înţelege că părintele îşi consideră fata <u>mai presus de orice om</u> - ceea ce nu este adevărat, pentru că textul lui Kunisch nu spune decît: "Fata e prea sus să fie soţia <u>unui om obişnuit</u>" (Sie ist zu gut um einem gewöhnlichen Menschen zu gehören) - ceea ce pare normal, doar era împărat.

Mai apar şi stîngăcii de genul: "Eu o iubesc pe frumoasa fată de împărat, şi dacă nu o voi avea, <u>trebuie să mor</u>" - spune feciorul de împărat Sfintei Vineri. Dar sensul construcţiei nemţeşti "So mu ich sterben" este aproximativ acesta: "din această

cauză mă vei stinge."

Spre sfîrşitul basmului, Caracostea pierde ritmul. Se întîmplă următoarea anomalie. Traducătorul spune: "Atunci frumoasa fată de împărat prinse inimă şi se avîntă pe spinarea păsării, şi se lăsă în jos la tînărul fecior de împărat, care o sărută gingaş, o urcă pe cal şi zbură cu ea" - Prin urmare "zboară" Iată însă că, urmăriţi fiind de tatăl fetei, calul îşi înteţeşte goana si "FUGE ca vîntul, apoi FUGE ca fulgerul" şi, abia, în final: "ZBOARĂ ca gîndul". La Kunisch nu apare decît: "(Feciorul de împărat) o sărută gingaş, o luă pe calul său şi se depărtară călare. "(Pentru"... der sie zärtlich küste und auf sein Rob nahm, und mit ihr davonritt").

Exceptînd cele semnalate, traducerea lui D.Caracostea nu mai prilejuieşte alte observaţii.

În ce măsură s-a preocupat Eminescu de acest text, atît din punct de vedere artistic, cît şi documentar, poate face obiectul altei comunicări.

BIBLIOGRAFIE

Eminescu, Mihai, POEZII (ediţie critică de D.Murăraşu), Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Kunisch, Richard, Bukarest un Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumunien und der Turkei, Berlin 1861, 1866

Kunisch, Richard, Eine fahrt nach dem orient. Reisebilder Aus Ungarn, Rumunien und der Turkei, Berlin, 1869

Iorga, Nicolae, Trei călători în ţările româneşti (Memoriile secţiunii isterice, seria III, tom V, 1925, Academia Română)

Caracostea, D., Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu, Editura Socec, 1926

Caracostea, D., Personalitatea lui Eminescu, Ed.Socec, 1926

Rotaru, Ion, Eminescu şi poezia populară, Ed.pentru literatură, Bucureşti, 1965

Bistriţeanu, Al., Primii culegători de basme româneşti (Chott, Obert, Kunisch) S.C.I.L.F., Bucureşti, 1-2/1965

SECTIUNEA A IV-A
STILISTICĂ ŞI POETICĂ

Sanda CORDOŞ (Cluj), Andrei BODIU (Timişoara), Irina ANDONE (Iaşi), Lucia CRĂCANA (Iaşi), Simona FĂGĂRAŞANU (~~Timişoara~~), Iulia BLANARU (Iaşi), Iulian BOLDEA (Cluj), Bogdan GYARMATH (Bucureşti), Puiu HITICAŞ (Cluj), Letiţia GURAN (Bucureşti), Roxana MIHAIL (Bucureşti), Rodica FRENŢ (Cluj), Dan MOLDOVEANU (Craiova), Dan PREDA (Bucureşti), Dalida RAINEA (Bucureşti), Simona CIURDAR (Timişoara), Codrin CUŢITARU (Iaşi), Simona CONSTANTINOVICI (Timişoara), Cristina NICULESCU (Bucureşti)

Stud. Sanda CORDOŞ
Anul IV, Cluj-Napoca

DIALOGUL CONSTITUTIV AL POETICII EMINESCIENE

Conştiinţa poetică eminesciană in statu nascendi, în încercarea de a-şi delimita primele note ale specificităţii sale, provoacă un productiv dialog cu literatura în care, întemeindu-se, se înscrie. Este un dialog prin care noua individualitate creatoare îşi circumscrie în spaţiul deja cristalizat al literaturii un spaţiu propriu. M.Bahtin defineşte în următorii termeni "procesul dialogizat", cu valoare constitutivă pentru un nou "discurs literar": "In drumul spre sensul său şi spre expresia sa, discursul trece prin mediul discursurilor şi accentelor străine, consună ori e în dezacord cu anumite elemente ale lui, izbutind, în acest proces dialogizat, să-şi modeleze chipul şi tonul stilistic"(s.n)[1].

Ni se pare fertil ca discuţia despre poetica eminesciană să se deschidă tocmai printr-o succintă radiografie asupra felului în care Eminescu susţine dialogul său cu literatura română. Nu ne interesează, acum, totalitatea textelor în care acest dialog apare în termeni expliciţi, ci ne vom referi numai la acele texte ce, într-un moment constitutiv al poeticii eminesciene, fac dovada unui dialog modelator, particularizant. Dacă o asemenea funcţie a dialogului se relevă în La Heliade, Venere şi Madonă, Epigonii, în schimb în Scrisori, de pildă, dialogul eminescian cu literatura nu mai păstrează nimic din valoarea sa euristică, fiind mai degrabă un fals dialog, care demonstrează imposibilitatea reală a oricărei modalităţi de comunicare. În primul caz, dialogul, chiar atunci cînd se poartă în contradictoriu (Epigonii), este, în fapt, afirmativ pentru noua conştiinţă poetică, ce îşi înţelege astfel propriul modus semnificandi. În Scrisori, însă, dialogal funcţionează, dimpotrivă, ca mijloc de negaţie, atît a literaturii, cît şi a conştiinţei producătoare.

Deocamdată, pentru momentul de geneză care ne interesează, dialogul marchează intrarea lui Eminescu în spaţiul literaturii. Intîiul text în care dialogul are valoare integratoare, de "orientare" printre "cuvintele străine" (M.Bahtin), este La

Heliade (1867)[2]. La această dată, Eminescu distinge două 'modele lirice' cu putere de a seduce o nouă sensibilitate poetică, între care orientarea lui Eminescu se rezolvă relativ simplu, printr-o opţiune. Cele două modele pot fi desemnate ca modelul elegiac ("lira vibrîndă de iubire") şi modelul profetic ("ceea care falnic îmi cîntă de mărire"), opţiunea eminesciană fiind, în tradiţie heliadescă, pentru cel din urmă. Am ales denumirea de 'modele lirice', iar nu pe aceea de 'specii lirice' pentru că, ni se pare, venim astfel mai aproape de distincţia resimţită de Eminescu. Anume, distincţia elegiac/profetic nu se susţine numai la nivelul tematic al textului (textul format), ca în cazul speciilor literare, ci ea angajează şi alte nivele ale procesualităţii textului (textul în formare).

În primul rînd, elegiacul şi profeticul revendică două tipuri diferite de producători, ceea ce presupune, implicit, două tipuri diferite de poesis. Cîtă vreme elegiacul tentează o subiectivitate lirică armonioasă, diafană, inspirată, pentru care poesis-ul e minim (simplă transcriere a inspiraţiei), profeticul atrage subiectivitatea lirică tumultoasă, "a bardului bătrîn", pentru care actul de poesis e unul de profundă (dramatică nu o dată) implicare. Această disociere apare în text prin opoziţia: "Ghirlanda ce se-nsoară cu silfele uşoare,/Pe fruntea inspirată, pe fruntea-nspirătoare" vs "Cununa cea de laur, ce sîntă se-mpleteşte/Pe fruntea cea umbrită de bucle de argint" pentru tipurile distincte ale subiectivităţii lirice ("ghirlanda", "fruntea", "cununa" funcţionînd ca termeni metonimici) şi prin opoziţia "cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce,/Cînd silfele vin jalnic prin lilii să se culce,/Să doarmă somn de îngeri pe sînul alb de flori" vs "cîntul ce ţipă şi ia-n goană/Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă,/Şi spumegă ca furii şi urlă-ngrozitor" pentru tipurile de poesis corespunzătoare.

În al doilea rînd, depăşind acest nivel de in-formare a textului, distincţia elegiac/profetic se susţine şi la nivelul textului format (textul ca produs). Aici, opoziţia amintită apare sub forma opoziţiei: (text) "vis" vs (text) "profeţie" ("Ca visul e cîntarea" vs "Astfel îţi e cîntarea, bătrîne Heliade,/Cum curge profeţia unei Ieremiade"[4], s.n.).

În sfîrşit, elegiacul şi profeticul se verifică drept categorii disjuncte la nivelul receptării textului, în funcţie de efectul pe care îl produc;elegiacul are ca efect plăcerea, profeticul, în schimb, creează în cititor starea de sublim.

Evaluînd virtuţile acestei prime confruntări dialogice cu literatura, este de remarcat că Eminescu îşi apropie fenomenul liric operînd o sistematizare a acestuia prin recunoaşterea intuitivă a celor două modele lirice, elegiac şi profetic. Dialogul nu implică, acum, la un mod dramatic fiinţa poetului; este un dialog consensual care, graţie posibilităţii de opţiune, face dovada libertăţii individualităţii creatoare. Prin opţiunea pentru modelul liric profetic, Eminescu se întîlneşte, spuneam, cu opţiunea lui Heliade. Interesant ni se pare faptul că acelaşi text, La Heliade, înregistrează şi o a doua "intîlnire" a celor doi, mai puţin explicită şi nu ştim în ce măsură asumată de către Eminescu. Anume, resimţind, la un moment dat, distincţia elegiac/profetic ca opoziţie între plăcut şi sublim, Eminescu reiterează cu un acelaşi înţeles conceptele de 'simplu' şi 'sublim' puse în circulaţie de Heliade în Pentru stil: "Deosebirea între sublim şi simplu este că cel dintîi ne înalţă şi cel ce-al doilea ne încîntă prin a lui firească frumuseţe", cu precizarea că "simplu este spre a plăcea", iar "sublimul a mişca"[5].

Cu aceeaşi valoare modelatoare, în acelaşi spaţiu al genezei conştiinţei poetice eminesciene, se instituie dialogul în Epigonii (1870). Şi de această dată, modalitatea dialogică favorizează o disociere, dar nu între 'modele lirice', ci între 'vîrste literare'. Aşadar, disocierea va căpăta, în primul rînd, o motivaţie istorică; dacă în cazul precedent modelele lirice coexistau din punct de vedere cronologic, acum ele se polarizează în funcţie de timpul istoric în care funcţionează. Mai mult, însă, decît motivaţia istorică, noua disociere resimţită de Eminescu în spaţiul literaturii primeşte o motivaţie ontologică. Este vorba de tipul de relaţie stabilită între conştiinţa poetică şi realitatea exterioară ei (tipul de adecvare a subiectivităţii creatoare la obiect) pe baza căreia cele două vîrste literare se particularizează. Numim cele două vîrste, în chip emblematic, vîrsta vizionară şi vîrsta epigonică. In vîrsta vizionară, poetul este

în acord cu realitatea, încercînd să şi-o apropie sau s-o re-creeze; realitatea, la rîndu-i, justifică efortul scriitoricesc, chiar şi atunci cînd acesta acţionează coercitiv asupră-i (ca, de exemplu, în cazul lui Mureşanu care "Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet/Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune" sau al lui Alecsandri: "El deşteaptă-n sînul nostru dorul ţării cei străbune"). În vîrsta epigonică, poetul pune între el şi lume distanţa lucidităţii ("Privim reci la lumea asta"); relaţia nu mai este de integrare, ci de separare a conştiinţei poetice de realitatea exterioară.

După Paul de Man "descoperirea, revelarea unei noi concepţii asupra raporturilor dintre conştiinţă şi obiecte"[6], descoperire a romantismului, atrage după sine instituirea unui nou tip de a imagina. Dacă pînă la romantici, imaginaţia era un proces natural, odată cu romanticii imaginaţia devine un proces de recuperare a naturalului: "Imaginea este animată de o nostalgie a obiectului care se întinde pînă la a deveni o nostalgie a originii acestui obiect"[7]. Imaginea, însă, nu va reuşi niciodată să recupereze starea originară a obiectului; de aici, procesul de imaginare se resimte, începînd cu romantismul, ca schizoid, convenţional, nereuşind să "desăvîrşească această absolută identitate cu sine care există în obiectul natural"[8]. Prin urmare, relaţia ontologică a conştiinţei poetice cu lumea determină tipul de poesis (procesul de imaginare, după Paul de Man). Pentru vîrsta vizionară din Epigonii, poesis-ul are amplitudine, nu presupune alteritatea subiectivităţii creatoare care, graţie relaţiei sale armonioase cu lumea, îşi păstrează "identitatea cu sine"; procesul de poesis este cu adevărat creator: "Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat", "Ce creaţi o altă lume" (s.n.). (A se vedea în acest sens şi seria sinonimică pentru a scrie, care desemnează travaliul poeţilor vizionari: a zidi, a cînta, a descifra, a scutura, a rumpe, a chema, a zugrăvi, a înşira mărgăritare, a visa, a deştepta).

Poesis-ul vîrstei epigonice este, în schimb, unul reductiv: "Noi reducem tot la pravul azi în noi, mîini în ruină", ornamental: "Oamenii din toate cele fac icoane şi simbol;/Numesc sînt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează,/Impărţesc a lor

gîndire pe sisteme numeroase/*Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol*" (s.n.). Alteritatea subiectivităţii creatoare ("Măşti rîzînde puse bine pe-un caracter inimic", "În noi totul e spoială totu-i lustru fără bază") se răsfrînge în inconsistenţa şi convenţionalizarea scrierii: "*imaginile nu sînt decît un joc*" (s.n) îi scrie Eminescu lui Iacob Negruzzi în celebra epistolă ce însoţeşte *Epigonii*[9].

Odată cu *Epigonii*, dialogul lui Eminescu cu literatura se încheie[10]. Specificitatea poetică pe care acest dialog avea menirea s-o releve şi s-o "orienteze" în spaţiul literaturii se defineşte ca *epigonism*. Neputînd transgresa opoziţia istorică dintre cele două vîrste literare, Eminescu sfîrşeşte prin a se delimita de vîrsta vizionară: "Rămîneţi dară cu bine, sînte firi vizionare" şi prin a-şi asuma în chip programatic (chiar dacă tragic) sensibilitatea epigonică: "Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mîni în ruină,/Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină -/Totu-i praf...*Lumea-i cum este*... Şi ca dînsa sîntem noi" (s.în text). Epigonismul, recunoscut ca specificitate a conştiinţei poetice, poate fi considerat ca un *punct zero* al poeticii eminesciene. Tipurile de poetică ce se conturează ulterior vor încerca, printr-o raportare mai mult sau mai puţin explicită la acest spaţiu de originare, să rezolve (sau, dimpotrivă, să adîncească) diversele stări conflictuale pe care epigonismul le presupune: între subiectivitatea creatoare şi lume, între subiectivitatea creatoare şi text, între text şi lume. De această relativizare a tuturor nivelelor existenţei ("Proşti şi genii, mic şi mare, suflet, sunetul, lumină -/Toate-s praf") răspunzătoare este, în mare măsură, *gîndirea critică* a artistului ("Simţiri reci, harfe zdrobite"). De la recunoaşterea relativităţii ca stare de fapt, artistul poate să încerce în continuare două posibile soluţii: fie să-şi camufleze gîndirea critică, încercînd să restabilească astfel unitatea pierdută a lumii, fie să o supraliciteze, pînă la ultimele consecinţe, care nu sînt decît potrivnice sieşi şi lumii deopotrivă. După cum vom vedea, sub presiunea mai mult sau mai puţin explicită a acestui moment, Eminescu va încerca în poetica sa ambele soluţii.

Un alt cîştig important al procesului dialogizat din

Epigonii ni se pare, alături de relevarea specificității poetice, recunoașterea opoziției dintre cele două vîrste literare. Numim opoziția dintre vîrsta vizionară și vîrsta epigonică, în chip generic, opoziție schilleriană; ea poate fi înțeleasă ca o realizare particulară a opoziției stabilite de Schiller între poezia (vîrsta poetică) naivă și cea sentimentală. De altminteri, D.Caracostea avansase în Arta cuvîntului la Eminescu posibilitatea citirii Epigonilor prin prisma categoriilor schilleriene, Epigonii fiind "o sinteză unică a unui conflict care a frămîntat mult literaturile moderne: conflictul dintre poezia naivă și cea sentimentală"[11]. În cazul de față, încercăm să punem în lumină, prin intermediul categoriilor schilleriene, importanța acestei opoziții pentru evoluția poeticii eminesciene, în particular, și pentru gîndirea culturală românească, în general.

Este îndeobște știut faptul că multe din clarificările poeticilor romantice se datoresc cunoașterii studiului lui Schiller, Despre poezia naivă și sentimentală, că acest studiu marchează începutul vîrstei moderne a literaturii (vîrsta "sentimentală") a cărei primă etapă este romantismul[12]. Meritul de substanță al studiului este că justifică vîrsta și sensibilitatea poetică modernă printr-un nou tip de raportare la realitate (natură). Anume, susține Schiller, "poeții sau vor fi natură, sau o vor căuta pe cea pierdută. De aici izvorăsc două feluri de poezie total distincte" (s.în text). Dacă poeții naivi "simțeau natural, noi/poeții sentimentali - n.n./simțim naturalul/.../Sentimentul nostru față de natură seamănă cu sentimentul bolnavului față de sănătate"[13]. Poetul naiv stă în relație imediată cu natura ("se află cu obiectul într-un singur și stabil raport"), cîtă vreme relația poetului sentimental cu natura este mediată critic de idee. Acest tip de relație va determina structura duală a operei sentimentale: pe de o parte conținutul, "forța ideilor", iar pe de altă parte, forma, "reprezentarea ideilor"[14].

Tudor Vianu socotește că opoziția schilleriană întemeiază una dintre cele mai acute controverse ale culturii moderne: aceea a "dualismului artei". Epoca modernă nu face decît să propună diverse ocurențe pentru opoziția schilleriană, fondatoare: ea devine la Hegel opoziția dintre clasic și romantic, iar la

Nietzsche opoziţia dintre apollinic şi dionisiac. Nietzsche, însă, cu toate că reia opoziţia schilleriană în ceea ce are ea esenţial (două posibilităţi disjuncte de raportare a artistului la realitate), înlocuieşte polarizarea istorică a termenilor cu una metafizică: "Cele două categorii artistice pe care Nietzsche le leagă de numele celor două zeităţi ale artei la greci, Apollo şi Dionysos, reiau în adevăr distincţia pe care Schiller a stabilit-o mai întîi între starea de spirit naivă şi sentimentală. Filozofia lui Schopenhauer a venit între timp pentru a da un fundament nou distincţiei schilleriene"[15]. Cu alte cuvinte, opoziţia (generic) schilleriană evoluează de la o realizare exterioară, istorică, la o realizare interioară, în spaţiul genezei operei de artă.

Linia de evoluţie a opoziţiei schilleriene, identificată de Tudor Vianu în gîndirea culturală modernă, se regăseşte în cazul particular al gîndirii eminesciene. Resimţind, într-un moment constitutiv, opoziţia schilleriană (două tipuri de raportare la realitate ce instituie două modele literare, între care există distanţa istorică), Eminescu va resimţi, la fel de profund, în momentul deplinei sale maturităţi artistice, şi ceea ce Tudor Vianu desemna ca variaţia nietzscheană a aceleiaşi opoziţii: două tipuri de raportare la realitate (apollinicul şi dionisiacul), care se conjugă într-o aceeaşi realitate artistică (expresia apollinică a unui conţinut dionisiac[16].

Admiţînd această schemă generală de evoluţie, putem delimita, implicit, rolul pe care Eminescu îl are în gîndirea culturală românească: el nu numai că susţine momentul de vîrf al romantismului, dar - şi arzînd mai multe etape - se înscrie în momentul actual (eminescian actual) al gîndirii culturale europene. De altminteri, este de remarcat că, dacă Eminescu nu este cel dintîi în spaţiul literaturii române care gîndeşte opoziţia schilleriană (prioritatea îi revine lui George Baronzi[17]), el este, însă, cel dintîi care, resimţind profund această opoziţie, şi-o asumă în practica scrisului.

N O T E

1. M. Bahtin, Probleme de literatură şi estetică, Traducere de Nicolaie Iliescu, Prefaţă de Marian Vasile, Ed. Univers, Buc., p. 132.

M.Bahtin consideră că valabilitatea deplină a acestei teze se verifică, mai cu seamă, în cazul discursului romanesc. Părerea noastră este, însă, că "procesul dialogizat" ca "orientare dialogică a discursului printre discursurile străine"(p. 13o) funcţionează în cazul tuturor tipurilor de discursuri literare, mai cu seamă în etapa de geneză a conştiinţei literare.

2.Este evident, credem, că nu ne interesează acum dialogul ca procedeu compoziţional. Procedeul dialogizat nu este decît un releu de suprafaţă pentru procesul dialogizat, de adîncime, pe care îl trece conştiinţa creatoare faţă cu literatura.

3.De precizat că pentru acest moment constitutiv al poeticii eminesciene poesis-ul nu poate fi despărţit de subiectivitatea lirică; actul de poesis e un act de ipostaziere a subiectivităţii lirice, iar nu a unei realităţi de limbaj, idee etc.

4.Cităm textele lui Eminescu după ediţia Perpessicius. Poeziile antume sînt citate după volumul I: M.Eminescu, Opere,I,Poezii tipărite în timpul vieţii, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc.,1939, fără a relua pentru fiecare text indicaţiile bibliografice. Aceste indicaţii vor apărea, însă, în cazul postumelor, variantelor etc.

5.Ion Heliade Rădulescu, Critica literară, Ediţie, prefaţă,note, glosar şi indice de Aurel Sasu, Ed.Minerva,Buc.,1979,p.119.

6.Paul de Man, Structure intentionelle de l'Image romantique, în Revue internationale de Philosophie, 196o, Fasc.1, Bruxelles, pp.68-85; p.81.

7.Ibidem, p.73.

8.Ibidem, p.74.

9.M.Eminescu, Opere, I, p.291.

1o.Problematica din Epigonii este conturată întrucîtva în Venere şi Madonă, ca o dovadă că Eminescu era, în acea vreme (Venere şi Madonă este textul imediat anterior Epigonilor), îndeaproape interesat de dialectica internă a literaturii.

11.D.Caracostea, Arta cuvîntului la Eminescu, Ediţie îngrijită de Nina Apetroaie, Studiu introductiv de Ion Apetroaie, Ed. Junimea, "Eminesciana", Iaşi, 1980, p.197.

12.V.pentru importanţa studiului lui Schiller şi pentru justificarea sa contextuală în epocă: Peter Szondi, Le naif est le

sentimental. Sur la dialectique des concepte dans "De la poésie naive et de la poésie sentimentale" de Schiller, în Poésie et poétique de l'Idéalisme allemand, Traduction dirigée par Jean Bollack, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, pp.47-95.

13. Friedrich Schiller, Scrieri estetice. Traducere şi note de Gh.Ciorogaru, Ed.Univers, Buc., 1981, p.371.

14. Ibidem, p.380.

15. Tudor Vianu, Dualismul artei, Buc.,1925, pp.27-28.

16. Ibidem, p.36.

17. În prefaţa la Cugetările singurătăţei (1847), George Baronzi delimitează "vîrstele principale ale poeziei: antică şi modernă". Poezia antică,înaintea cristianismului, are meritul de a fi singura neimitătoare, ca întîia născută, ca locul în care s-a născut, simplă, ca morala poeţilor d-atunci, entuziastă, profetică; caracterul ei cel principal e oda.
Poezia modernă, după cristianism, poezie elegiacă, amoroasă, cavalerească, ca o parolă d-onoare, satirică, infernală, omenoasă etc; caracterul ei cel principal e drama". (George Baronzi, Cîteva cugetări asupra poeziei, în Paul Cornea, Mihai Zamfir, Gîndirea românească în epoca paşoptistă (1830-1860), Ed.pentru Literatură, Buc., 1969, p.275).
Textul lui G.Baronzi este în mod evident tributar tezelor lui Schiller (chiar dacă referinţa explicită nu se face), pînă la a explica, în spirit schillerian, existenţa speciilor literare prin vîrsta literară.

Stud. Andrei BODIU
Anul IV, Timişoara

UTOPIE ŞI ANTIUTOPIE A VIEŢII COTIDIENE ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Scriind despre interioarele eminesciene, George Călinescu consideră că "lipseşte intimitatea orăşenească, sensul bunei stări casnice şi deci şi psihice, interiorul lui fiind sau o peşteră, sau un castel fantastic, în care numai ochiul găseşte mulţumire, simţul căminului nu. "Si mai departe" Interiorul e teoretic şi fabulos, în astfel de încăpere nu se poate trăi"[1]! Opinia contrară s-a conturat prin exegeza lui Edgar Papu: "Poate şi astăzi Eminescu rămîne cel mai mare poet al interiorului pe care l-a dat literatura noastră. Este vorba de acel interior, evocator al căldurii şi al tihnei delicioase, care reprezintă echivalenţe cu acel repaos visat de Eminescu pe planul mare al poeziei sale[2]. "Două sînt, după părerea criticului, sursele acestei "zone" a liricii eminesciene: succesiunea anotimpurilor şi folclorul. Interiorul eminescian a decedat astfel ca instanţă suplimentară, cu rol de perpetuare a emoţiei şi căldurii trăite în natură şi timpul verii. Perspectiva lui Edgar Papu marchează şi un spaţiu de convergenţă a celor două surse: interiorul rustic, iarna. Intrebarea este dacă putem aşeza acest model la baza tipului de interior pe care-l descrie Eminescu. Noi credem că nu. Linia care ar trebui să unească modelul şi "copia" este frîntă. Poetul nu a ilustrat un "pattern" ci a încercat să inventeze unul, şi-a construit o utopie, o locuinţă ideală şi idealizată, cu cîteva elemente care se reitereazā obsesiv. Există, credem, o "coloană" de poezii care sugerază această proiecţie, a mediului necesar şi unic, declanşator al inspiraţiei. Utopia vieţii cotidiene ar premerge actului scrierii propriu-zise. Ar fi, poate, un fel de poezie despre poezie sau, mai exact, o poezie despre unde cum şi cînd se scrie poezia.

II

Utopia vieţii cotidiene la Eminescu este generată de trei elemente: locuinţa, scriitorul şi iubita. Si dacă unitatea este permanentă, ipostazele în care apar "personajele" sînt diferite.

<u>Singurătate</u> debutează prin descrierea încăperii: "Cu perdelele
lăsate/Sed la masa mea de brad/Focul pîlpîie în sobă,/Iară eu
pe gînduri cad."Atmosfera e discretă şi intimă, detaşată de ex-
terior. Acelaşi "scenariu" domina si începutul <u>Sonetului I</u> "Afa-
ră-i toamnă,frunză-mprăştiată,/Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele
picuri; Si tu citeşti scrisori din roase plicuri/Si într-un ceas
gîndeşti la viaţa toată." Sugestia de izolare e mai puternică în
<u>Sonetul I</u>. Calmul interiorului are ca succedaneu declanşarea ima-
ginaţiei poetului. "Personajul", poetul, e, într-o astfel de at-
mosferă, eliberat. El se integrează "scenariului" cu voluptate
şi nerăbdare. <u>Singurătate</u> e un elogiu adus interiorului "poeti-
cesc". Subita revoltă a poetului: "Ah! de cîte ori voit-am/Ca să
spînzur lira-ncui/ Şi un capăt poeziei/ Şi pustiului să pui!"e re-
primată de atmosfera dulce şi melancolică a locuinţei: "Dar atun-
cea greieri, şoareci,/ Cu uşor măruntul mers,/Readuc melancolia-mi/
Iară ea se face vers". Valoarea de paleativ a interiorului e expri-
mată mai tranşant în <u>O,chilia mea sărmană</u>"/O, chilia mea sărmană/
Cu negritul tristul zid/Dacă n-aţi fi voi în lume/. Aş fi stat
să mă ucid.//Dar voi ce-aţi fost (de faţă)/Cînd vărsau lacrimi
fierbinţi,/Trişti pereţi, negri de vreme,/Voi acuma sînteţi sfinţi!"

Am desprins prima "verigă" a catenei pe care am numit-o
utopie a vieţii cotidiene la Eminescu. Interiorul proiectat de
poet e un conglomerat de elemente "realist-burgheze"şi romantice.
Esenţial mi se pare că cele din urmă sînt predominante şi că pre-
zenţa celorlalte e însoţită adesea de (re)trimiteri spre un spa-
ţiu romantic. Am sugerat şi existenţa celei de a doua "verigi"
inserarea scriitorului în interiorul vag luminat. Acest "perso-
naj" eminescian e privit în varii ipostaze care însă converg
spre prefigurarea unei singure stări, meditativă, de maxim echi-
libru. Interiorul îl predispune pe poet la visare. "Şi eu astfel
mă uit din jet, pe gînduri,/Visez la basmul vechi al zînei Do-
chii;/In juru-mi ceaţa creşte rînduri-rînduri".

Să creăm însă o breşă şi să încercăm să vedem ce se ve-
de (totuşi) de la fereastra "metafizicului" nostru. Cred că pu-
tem disocia două imagini profund diferite: prima ar fi cea din
<u>Stam în fereastra susă</u>, a doua ar fi cea din <u>Privesc oraşul-
furnicar</u>. (Să fie accidental faptul că ambele poezii au fost

scrise în 1873 şi că, în ediţia Perpessicius una îi urmează celeilalte?). Stam în fereastra susă continuă starea meditativă a poetului. "Stam în fereastra susă/Şi izvorau în taină./Cu-a lor de aur haină/A nopţii stele mari". Registrul grav în care e scrisă poezia e subliniat şi de prezenţa cărţii din care citeşte"personajul": "De ce mi-a-ntors el (vîntul n.n) foaia/Unde-nvăţatul zice/Că-n lume nu-i ferice/Că viaţa este vis?"

Despre Privesc oraşul-furnicar, Edgar Papu scria că poemul "apare cu adevărat surprinzător. De această dată realitatea urbană - în moderna sa notă specifică de furnicar este privită prin ea însăşi ca obiect absolut al interesului. Contrar cunoscutei sale gravităţi pasionale, care, la orice prilej, îi angajează întreaga fiinţă, poetul adoptă aici tonul detaşat al unui delectabil umor spectacular. "Privit de la fereastra camerei "personajului-scriitor" din Sonetul I sau Singurătate poemul poate căpăta şi o altă dimensiune. "Personajul" care priveşte e rupt de vraja învăluitoare a visării. Privesc oraşul-furnicar este, poate, o poezie a visului romantic întrerupt. Si această discontinuitate angrenează şi o modificare a registrului poetic. "Personajul-scriitor" care îşi continua meditaţia în Stam în fereastra susă priveşte amuzat şi ironic oraşul. "Privesc oraşul-furnicar-/Cu oameni mulţi şi muri bizari./Pe strade largi cu multe bolţi./Cu cîte-n chip l-a stradei colţ..."

Dar să-l readucem pe scriitor în atmosfera odihnitoare a camerei sale. Al treilea element al catenei este iubita "personajului scriitor". Poetul integrează imaginea iubitei în fiecare dintre proiecţiile universului domestic. Care este funcţia acestei prezente? Ea acţionează ca un perturbator. Dar un perturbator care nu marchează o discontinuitate în atmosfera (atît de) prielnică scriitorului. Si eu astfel să uit din jet pe gînduri,/Visez la basmul vechi al zînei Dochii:/În juru-mi ceaţa creşte rînduri-rînduri;/Deodat-aud foşnirea unei rochii,/Un moale pas abia atins de scînduri.../Iar mîni subţiri şi reci mi-acopăr ochii". Iubita este menită să-l readucă pe personajul-scriitor la starea de dinaintea visării. Prezenţa ei întregeşte imaginea. Si o închide. Prin apariţia ei dulcea stare de dinaintea actului scrierii revine şi se perpetuează. Funcţia ei nu

e de a compensa întreruperea revistei ci de a intensifica dulceaţa interiorului peticesc. Dacă în majoritatea creaţiilor eminesciene relaţia vis-realitate marca existenţa unui antagonism, în poeziile care descriu viaţa utopică a poetului se poate remarca o univocitate a perspectivei care conduce spre armonia perfectă a elementelor care compun imaginea. Nivelul de maximă omogenitate este atins în Sonetul I. Liniştii din încăpere i se asociază imaginea personajului scriitor şi prezenţa, în final, a iubitei. În Sonetul I ceea ce am numit utopie a vieţii cotidiene la Eminescu aparee cel mai clar. "Scenariul" este aproape identic şi în poezia Singurătate. Sonetul maximei omogenităţi din sonet nu mai poate fi însă decodat aici. În Sonet I armonia se realiza fără devieri. În Singurătate poetul accentuează pe elementul trei al "ecuaţiei", sugerind necesitatea prezenţei iubitei si, implicit, a unui "ritual" complet. "Cîteodată, prea arare (s.n.)/e tîrziu cînd arde lampa,/Inima din loc îmi sare/Cînd aud că sună cleampa...//Este Ea. Deşarta casă/Dintr-odată-mi pare plină.../In privazul negru-al vieţi-mi/E-o icoană de lumină".Integralitatea utopiei este de neconcepu. în absenţa iubitei. Fără unul din elemente: încăpere-scriitor-iubită utopia se falsifică Dacă între Sonet I şi Singurătate exista o diferenţă de omogenitate, în Dormi! "scenariul" e puţin modificat. Iubita nu mai apare ca o a treia instanţă menită să dea coerenţă finală vieţii de fiecare zi a personajului scriitor. Asocierea se face direct, încă de la început: "Să văd cum dormi... să te admir cu drag
Cu gura-abia deschisă -ncet respiri,/De pe condei eu mîn-atunci retras/Pătrunde pacea tristele-mi gîndiri".

III

Dar utopia nu secătuieşte rezervele de imaginaţie ale scriitorului. Şi după ce şi-a construit modelul "senin" al vieţii, Eminescu îl crează pe cel "întunecat". Antiutopia e prefigurată într-un fragment din Icoană şi privaz. Ea e imaginată printr-un discurs bipolar, antitetic, specific, romantic. "S-ajung o zi în care, în strîmta mea chilie,/Tu să domneşti ca fiică, stăpînă şi soţie/Si-n ore de durere, cînd gîndul mi-a fi veşted/Să simt cum dulcea-ţi mînă se lasă pe-al meu creştet/Si-atunci ridicînd capul, dînd

ochi-mi peste spate,/Să văd, ah pămînteasca-mi, duioasa-mi zeitate/Fugi, fugi! Ce te aşteaptă cu mine într-un veac,/In care poezie şi visuri sînt un fleac/Nu te îndemn eu însumi ca să-mi urmezi în cale,/Să fiu nemernic martor nefericirii tale./Decît să scriu la versuri mai bine-aş bate toba;/Cu rime şi cu strofe nu se-ncălzeşte soba."Liantul celor două părţi antitetice este iubita. În prima secvenţă a fragmentului prezenţa ei e conjugată cu celelalte două elemente ale "ecuaţiei" utopice: strîmta mea chilie" şi imaginea scriitorului. Primul segment reiterează în fond aceeaşi gamă poetică din Sonet I, Dormi! şi Singurătate. Nu numai prezenţa integrală a "ecuaţiei" interior-scriitor-iubită sugerează această continuitate ci şi tonalitatea solemn-nostalgică a versurilor. După ce poetul şi-a construit sau, mai bine spus, şi-a sintetizat utopia urmează o ruptură radicală. Ea exprimă un suflet poetic pururi scindat între proiecţie utopică şi autoanaliză "realistă". Elementul care dezintegrează visul de fericire cotidiană al poetului este, din nou, iubita. Prin despărţirea de ea poetul rupe ţesătura visului, îşi priveşte cu răceală şi ironie epoca îşi autoironizează propria condiţie. Imaginea dulce, nostalgică, atrăgătoare este desfiinţată. Poetul nu distruge însă edificul utopic cu aceleaşi arme. Semnele antiutopiei sînt profund ironice. Două elemente se mai păstrează din vechea configuraţie a proiectului: locuinţa şi scriitorul. Amîndouă sînt însă "descompuse" foarte precis. Antiutopia nu poate fi analizată decît dacă o privim în relaţie cu utopia. Am alăturat două poezii: Singurătate şi Cugetările sărmanului Dionis. Integrarea în analiză a celei de a doua implică o serie de precizări. Putem să selectăm pentru o interpretare separată fragmentul poetic din nuvelă? Nu este fragmentul o confesiune a personajului? Perpessicius scria că "poezia Sărmanul poet se află într'o singură versiune, repartizată în două manuscrise. "Poezia a avut, deci, o "viaţă" independentă şi, mai mult, a purtat şi un titlu edificator pentru ideea analizei noastre. Ea a fost ulterior "încorporată în nuvelă" (Perpessicius). Şi Singurătate şi Cugetările sărmanului Dionis încep prin introducerea scriitorului în scenariul poetic. "Cu perdelele lăsate/Şed la masa mea de brad,/Focul pîlpîie în sobă/Iară eu pe gînduri cad." Funcţia stimulativă a spaţiului fizic e reprimată cu ironie în Cugetările

sărmanului Dionis. "Si mucoasa lumînare sfîrîind săul şi-l arde/ Si-n această sărăcie o inspiră, cîntă barde. "Disfuncţionalitatea dintre cele două modele e sesizabilă încă de la început. Traiectele ulterioare vor exprima aceeaşi disparaţie. Vom analiza în continuare un singur element. În ambele poezii apare o faună pitorească. Ea e mai bogată în Cugetările sărmanului Dionis. Sînt integrate scenariului poetic: motani, curcani, şoareci, păianjeni, o adevărată "pleiadă" zoologică. Si importanţa rolului acestei "oşti" se modifică. În Singurătate fauna era un personaj secundar, în Cugetările sărmanului Dionis EA DEVINE personaj principal. Dacă în prima poezie "personajul-scriitor era "autocratul" îndepărtat de tentaţia comunicării, personajul din Cugetări încearcă să "democratizeze" relaţia cu fauna atît de eterogenă din propria-i încăpere. Rezultatul e demitizarea scriitorului. Sensul ei este dublu. Este ironizat arsenalul poetic al poetului romantic. Nu întîmplător una dintre noile protagoniste ale "scenariului", o ploşniţă, e o "romantică copilă". Ironizarea mecanismului creaţiei romantice a fost o idee semnalată şi nu insistăm asupra ei. A doua semnificaţie a demitizării tinde să anuleze utopia cotidiană a poetului. Locuinţa "personajului-scriitor" e dominată de frig."Uh!ce frig... îmi văd suflarea, - şi căciula cea de oaie/Pe urechi am tras-o zdravăn-iar de coate nici că-mi pasă/Ca ţiganul, care bagă degetul prin rara casă/De năvod cu-a mele coate eu cerc vremea de se-nmoaie". Căldurii care domina atmosfera interiorului în Sonet I îi corespunde, în Cugetări, frigul care-l îndepărtează pe poet de la visare. Ce se ascunde în spatele acestei măşti ironice este imensa singurătate. Dacă poeziile care structurează utopia vieţii cotidiene implică o "ecuaţie" completă: dulceaţa căminului - prezenţa scriitorului-apariţia iubitei antiutopia e univocă, ea trimite spre un singur element, singurătatea, o singurătate acută care are ca soluţie doar semnul sau moartea: "O, acoperă fiinţa-mi cu-a ta mută armonie,/Vino somn-ori vino, moarte. Pentru mine e totuna"

Alternarea registrului grav cu cel ironic, coerenţa utopiei şi uşurinţa cu care este ea demontată, ne pun, încă o dată, în faţa operei unui poet genial.

ochi-mi peste spate,/Să văd, ah pămînteasca-mi, duioasa-mi zeitate/Fugi, fugi! Ce te aşteaptă cu mine într-un veac,/In care poezie şi visuri sînt un fleac/Nu te îndemn eu însumi ca să-mi urmezi în cale,/Să fiu nemernic martor nefericirii tale./Decît să scriu la versuri mai bine-aş bate toba;/Cu rime şi cu strofe nu se-ncălzeşte soba."Liantul celor două părţi antitetice este iubita. În prima secvenţă a fragmentului prezenţa ei e conjugată cu celelalte două elemente ale "ecuaţiei" utopice: strîmta mea chilie" şi imaginea scriitorului. Primul segment reiterează în fond aceeaşi gamă poetică din Sonet I, Dormi! şi Singurătate. Nu numai prezenţa integrală a "ecuaţiei" interior-scriitor-iubită sugerează această continuitate ci şi tonalitatea solemn-nostalgică a versurilor. După ce poetul şi-a construit sau, mai bine spus, şi-a sintetizat utopia urmează o ruptură radicală. Ea exprimă un suflet poetic pururi scindat între proiecţie utopică şi autoanaliză "realistă". Elementul care dezintegrează visul de fericire cotidiană al poetului este, din nou, iubita. Prin despărţirea de ea poetul rupe ţesătura visului, îşi priveşte cu răceală şi ironie epoca îşi autoironizează propria condiţie. Imaginea dulce, nostalgică, atrăgătoare este desfiinţată. Poetul nu distruge însă edificul utopic cu aceleaşi arme. Semnele antiutopiei sînt profund ironice. Două elemente se mai păstrează din vechea configuraţie a proiectului: locuinţa şi scriitorul. Amîndouă sînt însă "descompuse" foarte precis. Antiutopia nu poate fi analizată decît dacă o privim în relaţie cu utopia. Am alăturat două poezii: Singurătate şi Cugetările sărmanului Dionis. Integrarea în analiză a celei de a doua implică o serie de precizări. Putem să selectăm pentru o interpretare separată fragmentul poetic din nuvelă? Nu este fragmentul o confesiune a personajului? Perpessicius scria că "poezia Sărmanul poet se află într-o singură versiune, repartizată în două manuscrise. "Poezia a avut, deci, o "viaţă" independentă şi, mai mult, a purtat şi un titlu edificator pentru ideea analizei noastre. Ea a fost ulterior "încorporată în nuvelă" (Perpessicius). Şi Singurătate şi Cugetările sărmanului Dionis încep prin introducerea scriitorului în scenariul poetic. "Cu perdelele lăsate/Şed la masa mea de brad,/Focul pîlpîie în sobă/Iară eu pe gînduri cad." Funcţia stimulativă a spaţiului fizic e reprimată cu ironie în Cugetările

<u>sărmanului Dionis</u>. "Si mucoasa luminare sfîrîind săul şi-l arde/ Si-n această sărăcie o inspiră, cîntă barde. "Disfuncţionalitatea dintre cele două modele e sesizabilă încă de la început. Traiectele ulterioare vor exprima aceeaşi disparaţie. Vom analiza în continuare un singur element. În ambele poezii apare o faună pitorească. Ea e mai bogată în <u>Cugetările sărmanului Dionis</u>. Sînt integrate scenariului poetic: motani, curcani, şoareci, păianjeni, o adevărată "pleiadă" zoologică. Si importanţa rolului acestei "oşti" se modifică. În <u>Singurătate</u> fauna era un personaj secundar, în <u>Cugetările sărmanului Dionis</u> EA DEVINE personaj principal. Dacă în prima poezie "personajul-scriitor era "autocratul" îndepărtat de tentaţia comunicării, personajul din <u>Cugetări</u> încearcă să "democratizeze" relaţia cu fauna atît de eterogenă din propria-i încăpere. Rezultatul e demitizarea scriitorului. Sensul ei este dublu. Este ironizat arsenalul poetic al poetului romantic. Nu întîmplător una dintre noile protagoniste ale "scenariului", o ploşniţă, e o "romantică copilă". Ironizarea mecanismului creaţiei romantice a fost o idee semnalată şi nu insistăm asupra ei. A doua semnificaţie a demitizării tinde să anuleze utopia cotidiană a poetului. Locuinţa "personajului-scriitor" e dominată de frig."Uh!ce frig... îmi văd suflarea, - şi căciula cea de oaie/Pe urechi am tras-o zdravăn-iar de coate nici că-mi pasă/Ca ţiganul, care bagă degetul prin rara casă/De năvod cu-a mele coate eu cerc vremea de se-nmoaie." Căldurii care domina atmosfera interiorului în <u>Sonet I</u> îi corespunde, în <u>Cugetări</u>, frigul care-l îndepărtează pe poet de la visare. Ce se ascunde în spatele acestei măşti ironice este imensa singurătate. Dacă poeziile care structurează utopia vieţii cotidiene implică o "ecuaţie" completă: dulceaţa căminului - prezenţa scriitorului-apariţia iubitei antiutopia e univocă, ea trimite spre un singur element, singurătatea, o singurătate acută care are ca soluţie doar semnul sau moartea: "O, acoperă fiinţa-mi cu-a ta mută armonie,/Vino somn-ori vino, moarte. Pentru mine e totuna"

Alternarea registrului grav cu cel ironic, coerenţa utopiei şi uşurinţa cu care este ea demontată, ne pun, încă o dată, în faţa operei unui poet genial.

N O T E

1. George Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu , Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p.291.
2. Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, Iaşi, Editura Junimea, 1979, p.134.
3. idem, ibidem, p.131
4. vezi Aleksa Celebonovic, Realismul burghez la sfîrşitul secolului XIX, Bucureşti, Ed.Meridiane, 1982.
5. Mihai Eminescu, Opere (Ediţie critică de Perpersicius,vol.I, Bucureşti, 1939, p 216.

Stud. Irina ANDONE
Anul II, Iaşi

DREPTUL LA CÎMPIILE ELISEE
(Oximoron şi antiteză la Eminescu)

I. Delimitări

1. Oximoronul este uneori interpretat, invocîndu-se chiar etimologia cuvîntului (gr. oxys: muşcătură, moros: nebunie), ca figură din care rezultă o necruţătoare ironie sau un usturător adevăr. Ar fi deci, instrument pentru satiră. Or, exemplul tipic din Nerval: "Le Soleil noir de la Melancholie" (El Desdichado), ca să nu mai vorbim de funcţiile figurii în discuţie la Baudelaire, subminează o asemenea interpretare. Pe de altă parte chiar statutul satirei refuză clarobscurul, îndoită semnificaţie a unei sintagme, punînd preţ mai degrabă pe claritatea delimitărilor, pe polarizare, polarizarea fiind chiar scopul ei moral.

Satira eminesciană, cum se ştie, se dezvoltă pe axa logică a filosofiei schopenhaueriene, filosofie pentru care "voinţa de a trăi semnifică temeiul ultim al vieţii, temei eminamente negativ căci ascunde sub marca fericirii durere infinită, înşelînd. La Schopenhauer, în discursul filosofic, delimitativ prin chiar natura sa, fericirea şi durerea nu coexistă simultan, ci în succesiune din punct de vedere temporal, raportul fiind de generare. Oximoronul însă presupune o neapărată simultaneitate a perceperii durerii şi voluptăţii, pune în mişcare nu o lichiditate instauratoare de dihotomii, ci o privire care îngemănează contrariile, percepîndu-le nediferenţiat, paradisiac.

Mentalitate originar oximoronică, necontaminată de virtualităţi antitetice, dovedeşte Eminescu într-o singură secţiune: erotica şi anume în acea parte a ei în care impulsul vital, natural, este proclamat drept supremă moralitate (în vădită contradicţie cu filosofia schopenhaueriană).

2. În studiul Poezia lui Eminescu, Tudor Vianu plasează sintagma specific eminesciană "farmec dureros" în cadrul mai larg al romantismului, în relaţie cu generala atitudine estetizantă a romanticului faţă de sentiment dar şi în relaţie cu "dorul" din poezia populară. Vianu afirmă că Eminescu ar prefera

cuvîntului sintetic sintagma analitică, pentru că aceasta e de regăsit mai cu seamă în registrul "personajului" decît în cel al "naratorului" iar prețul ar face astfel figură de psiholog ce nuanțează trăirile altuia. Oximoronul, continuă Vianu, e rostit mai ales de femeia din cuplul erotic (chiar Peste vîrfuri a fost inițial monolog al Anei în drama Bogdan Dragoș) și că sintagma de tip "farmec dureros" exprimă "năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndestulată niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personagiile lui Eminescu pentru că ele îl resimt pînă la adîncimea în care se dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei vegnic nesățioasă".

T.Vianu consideră că, prin asocierea voluptății cu durerea, Eminescu prezintă fenomenul pur al "voinței de a trăi" schopenhauriene. Urmarea firească a afirmației lui Vianu: femeia din cuplul erotic eminescian, asociind în discurs durerea cu voluptatea, ar fi investită de poet cu o conștiință filosofică de tip schopenhaurian. O asemenea încheiere impune însă unele clarificări.

Femeia din cuplul erotic dominat de impulsuri naturale este, în cele mai speciale cazuri, investită cu o conștiință estetică, dovedindu-se impresionabilă la vocea sau cuvintele partenerului, versurile "... Mă uimești dacă nu mîntui/Ah, ce fioro de dulce de pe buza ta cuvîntu-i", din Scrisoare IV, cunoscînd o serie de alte forme și în alte texte eminesciene.

Discursul femeii din cuplul erotic eminescian se caracterizează prin această stereotipie oxiomoronică ce trebuie pusă în relație, fără doar și poate, cu însăși conștiința estetizantă a lui Eminescu, pe care, nu o dată, îl vedem transferînd astralitate asupra femeii (exemplul tipic fiind versul: "O, de luceafărul din cer/M-a prins un dor de moarte"), astralitate ce provine din aspirație. Vagul aspirației nu permite în apropierea sa însă, o conștiință filosofică articulată clar, cu termeni exacți.

II

Vom încerca să arătăm și cu ce fel de conștiință este investită de către poet femeia din cuplul erotic eminescian, analizînd o serie de relații subtile care se stabilesc între regis-

trul "naratorului" şi registrele "personajelor", cu aplicaţie la postumele Sarmis (1879) şi Gemenii (1882) pe care le vom privi ca două episoade ale aceleiaşi "vechi poveşti".

Naraţiunea este simplă şi antrenează trei personaje: Brigbel, Sarmis (fraţi gemeni) şi frumoasa Tomiris. In poema din 1879, Sarmis şi Tomiris sînt fermecaţi de dragostea lor condusă de impulsiuni naturale, din Gemenii înţelegem că s-a săvîrşit un omor între fraţi, Tomiris fiind acum iubita fratelui ucigaş, Brigbel. Cam atît din materialul narativ ne interesează aici, lăsînd la o parte pedepsirea lui Brigbel şi motivul dublului de regăsit şi în alte texte eminesciene.

În fiecare din cele două poeme Tomiris vorbeşte barbatului, în primul caz lui Sarmis, în al doilea lui Brigbel, ambele discursuri avînd aparenţe oximoronice. Mari diferenţe se stabilesc însă între ele. Între cele două momente ale rostirii s-a petrecut vina, pe care ea nu o ştie dar o bănuie, vina fratelui ucigaş acum iubitul ei; în spiritul tragediei antice, vina se răsfrînge şi asupra femeii. Tomiris se adresează lui Sarmis în versuri cu structuri oximoronice:

"fioros de dulce pe buza ta cuvîntu-i"
"cu focul blînd din glasu-ţi", iar lui Brigbel îi vorbeşte astfel:
"suflarea ta mă arde şi ochiul tău mă-ngheaţă"

Analizînd pe rînd fiecare din sintagmele subliniate în primul discurs, le integrăm în tipul de oximoron discutat de Vianu dar fără concluzia acestuia, anume conştiinţa filosofică a femeii. Aici e doar stare de aspiraţie către fuziunea completă iar durerea nu vine din conştiinţa nerealizării acesteia (căci cuplul eminescian, o spune şi G.Călinescu, nu este sofisticat de atitudini reflexive), ci pur şi simplu din intensitatea percepţiei. În cel de al doilea discurs, adresat vinovatului în Gemenii, se instaurează însă polarizarea de factură antitetică: unul şi acelaşi chip "arde" cu suflarea şi "îngheaţă" cu privirea. Deşi s-ar putea intui o simultaneitate a percepţiei, semantica versului rămîne pregnant polarizată, prezentă fiind cezura ce delimitează dar două afirmaţii, dar şi din cauza absenţei unei subor-

donări sintactice între cele două verbe "îngheață"/"arde".

În Sarmis "naratorul" indica gesticulația "personajelor": Tomiris, înainte de a-i vorbi bărbatului, "cade în genunchi sub florice ce plouă". In Gemenii însă, registrul "naratorului" e mai mult analitic decît descriptiv, de unde și prezenta conectorilor logici: "Ea îl sorbea cu ochii, deși murea de spaimă", care marchează și păstrează contradicția, nu o anulează. Discursul lui Tomiris este, la rîndu-i, marcat de conectori logici: "Te urmez ca umbra, dar te armez ca-n somn"

În Gemenii eroina a trecut prin vămile vinei și cunoaște instinctiv acest lucru, la fel cum Iocastei i se deslușește încet-încet adevărata identitate a lui Oedip. Prin vina tragică și prin faptul că are cunoștință de ea, Tomiris a lăsat în urmă situația critică irepetabilă din Sarmis, unde cuplul era dominat de impulsul vital, singura moralitate a erosului eminescian. Iubirea ca impuls natural permite desvoltări oximoronice, cîtă vreme, după pierderea acestei singure moralități cu putință în lumea lui Eminescu, Tomiris e refuzată de paradis, de nediferențierea pe care mentalitatea oximoronică o problemă.

III.1. Spre a explica în ce constă nediferențierea paradisiacă din Sarmis și absența ei în Gemenii, dar și spre a face mai vizibilă această redimensionare a personajului feminin în Gemenii față de Sarmis, avem în vedere structura leitmotivului în cele două poeme, considerate, încă de la început, ca două puncte în desfășurarea acèleiași narațiuni. Dumitru Murărașu,în aparatul critic al ediției sale și în Comentarii eminesciene, semnalează devenirea refrenului de la Feciorul de împărat fără de stea (1872), spre varianta a treia a textului Mureșanu (1876), unde doar o serie de elemente apăreau, în pasaj descriptiv. Comutatorul observă că leit-motivul apare în momentele principale de desfășurare a acțiunii. Pentru comentator, leit-motivul,deși perfect identic de la o apariție la alta, capătă alte sensuri cu fiecare ocurență. Credem că leit-motivul se schimbă doar de la un text la altul, de la Sarmis la Gemenii, modificarea nefiind de natură simbolico-semantică ci de natură funcțională. Criticul intuiește exact sfera de referință a versurilor ce se repetă -

anume "personajele" Tomiris și Sarmis -dar, simbolic, le consideră doar ca elemente analogice, adică, de fapt versurile sînt tot descriere de natură, investite cu semnificații variabile.

Valențele simbolice ale leit-motivului îi conferă coloratură oximoronică și tocmai în această constă semnificația sa psihologică, semnificație hieratică , nemodificată pe parcurs. Suferind modificare de natură funcțională (în Sarmis leit-motivul traduce o realitate psihologică) în Gemenii, versurile devin emblemă, formulă magică.

2. Considerăm poezia Sarmis, pătrunsă de mentalitatea oximoronică din două motive. Primul: discursul lui Tomiris în care figura se regăsește sub forma remarcată de Vianu, adică variante ale sintagmei "farmec dureros". Al doilea: valorile interne ale leit-motivului.

Deși pornit dintr-un nucleu descriptiv, deși izolat din context leit-motivul poate fi interpretat pur descriptiv, prezența celor două simboluri vegetale - "chiparos" și "tei" - acoperind cîmpuri simbolice contrare - eros și moarte - dar mai ales modul în care, în temporalitatea internă a textului, cîmpul semantic erotic se contaminează de cel al morții, ne determină să considerăm leit-motivul:

"Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,
Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt
Spre marea-ntunecată se scutură de vînt",

structurat pe un oximoron mai subtil, neexprimat printr-o simplă figură, ci pus în pagină prin simetrii, acumulări și contaminări succesive. Chiparosul are "ramurile negre" și privește "în jos", o perfectă simbolizare a morții, așa cum ne-a revenit ea de la antici. Teiul pe care-l știam cu miresme toxice de germinație în alte poeme eminesciene, are de astă dată "umbra lată", evident, o contaminare semantică dinspre versul anterior, sintagma "umbra lată" fiind simetrică față de "ramurile negre", orientarea spre pămînt a florilor de tei este simetrică, în text, față de privirea "în jos" a chiparoșilor. Versul ultim poate fi asemănat cu "deasupra-mi teiul sfînt/Să-și scuture creanga", vers

ce apare în Mai am un singur dor. In leit-motiv se realizează însă apogeul funestului prin marcarea epitetică "marea-ntunecată".

Elemente contrarii, erosul și moartea devin Unul, sînt percepute concomitent și sub același chip. Peisajul încetează să mai fie peisaj, cuvintele intră în sfera înaltă a simbolurilor aparent dihotomice dar care, în final, se contaminează reciproc, cu prevalarea funebrului de tip eutanasic, moarte fără durere, și fără tragism.

3. Stramiu, Sarmis și Tomiris își amintesc, în Gemenii, cuvintele naratorului din Sarmis, text în care "naratorul" e în subtilă comuniune cu cele două "personaje": ceea ce Sarmis și Tomiris cunosc prin simțirea erotică naturală, nepervertită, și cunosc, adică, forma și conținutul leit-motivului - "naratorul" cunoaște prin logos. Autorul a investit nu doar "naratorul" ci chiar "personajele" cu un fel de conștiință estetică. De aici încheierea: starea impulsului naturale și stare de estetism suprem la Eminescu.

4. Considerăm poezia Gemenii pătrunsă de mentalitate antitetică pentru că: 1) discursul lui Tomiriscatre Brighel, analizat mai sus, este construit pe antiteză 2) naratorul relevă contradicția prin conectori logici, 3) leit-motivul apare doar ca element de contrapunct prin valoarea sa de emblemă a stării edenice contaminate cu eutanasia.

Într-o notă la poema Mureșanu (1876), Dumitru Murărașu comentează versurile-nucleu. "Se leagăn visătorii copaci de chiparos/Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos/În ape..." și afirmă că această descriere poate fi pusă în relație cu lecturile lui Eminescu despre Cîmpiile Elisee, cîmpiile unde "cei drepți" își găsesc liniștea după moarte. În Gemenii, Tomiris și Brighel, vinovații, sînt respinși de Cîmpiile Elisee, unde și-ar fi găsit liniștea dacă, prin dragoste curată, edenică, ar fi lunecat eutanasic spre neființă. În Gemenii, funcția leit-motivului este de contrapunctare, valoarea lui fiind una de amintire deopotrivă morală și estetică. Fratele mort rostește discursul la nunta vinovată și acesta e singurul prilej cu care versurile refren sînt pronunțate cu voce tare de către un "personaj".

Sarmis spune că se va întoarce, după trădarea din lumea aievea, în umbra codrului bîntuit de animale curate și unde: "Se clatin visătorii copaci de chiparos..."

Leit-motivul semnifică în Gemenii, ca și în Sarmis posibilitatea eutanasiei doar atîta timp cît iubirea se păstrează fără vină. "Cei drepți", pentru Eminescu, înseamnă cei drepți în iubire. Singurul care are acces la tărîmul chiparoșilor și teilor la eutanasia posibilă doar în acest tărîm, e Sarmis, Brigbelu nici măcar nu are cunoștință de existența acestui loc al quietudinii, iar Tomiris își amintește, doar, de tei și chiparoși, cu privirea înspăimîntată a Evei alungată din paradis.

IV. Concluzii

În spirit antic, Eminescu își închipuie liniștea de după moarte dependentă de moralitatea vieții pămîntene dar, și aici intervine devierea, nu moralitate în sensul respectării a certe precepte, ci moralitate în eros, adică moralitatea impulsului natural.

După pierderea naturalului, regimul oximoronic se transformă în regim antitetic, adică trecerea chiar de la situația din Sarmis la cea din Gemenii și paradisul - în această lume sau în cealaltă - se dizolvă, lăsînd loc tragismului antitezei.

V. A n e x ă

Odă (în metru antic) poate fi interpretată ca o încercare de recuperare a sufletului clasic, nescindat, pe care poetul îl consideră, o clipă, paradis.

Dar: clasicul nu zămislește ci contemplează spre a descrie într-o imagine retorică; romanticul are calitatea de zămislitor, de participator (prin zămislire nu înțeleg putere de fantazare și punerea limbajului în slujba acestei puteri, ci imboldul, energia și, în fine, voința de a intra în rolul de ordonator al universului, lucru pe care clasicul îl lasă în grija zeilor); clasicul contemplă ceea ce este deja întocmit, romanticul contemplă ceea ce devine; prin transfer, romanticul însuși devine zeu, dar activ, zeu care nu și-a încheiat creațiunea și care crede că nu știe ci e pe cale să știe.

Gestul recuperator al lui Eminescu din Oda eşuează: modul de a cunoaşte al clasicului devine, în final, "nepăsare" şi numic nu e mai trist pentru romantic decît lipsa de participare. Aici e paradoxul: de sub masca stilistică de tip clasic, poetul îşi recunoaşte neputinţa de a intra în paradisul cultural clasic, paradis în care liniştea provine nu din conştiinţa nediferenţierii din univers, ci din transcripţia universului, singura şi esenţiala atitudine a clasicului, ţinta lui în acelaşi timp, fiind mimesis-ul.

Eminescu regăseşte paradisul pe altă cale, nu la lumina conştiinţei şi nu prin voinţă recuperatoare de tip cultural, ci prin eros. Suferinţa-fericire a erosului eminescian nu poate fi mecanic explicată în felul: iubirea e fericire pentru că promite împlinirea dar e şi nefericire, caducă fiind. Acesta e un loc comun interpretativ simplificator şi se poate referi doar la satira eminesciană organizată pe antiteze).

Iubirea e suferinţă-fericire, pentru poetul nostru fiind mod de pătrundere a nediferenţierii, a lipsei de dihotomii din cosmos.

Erosul îi rezervă poetului cunoaşterea prin beatitudine, stare deopotrivă ferice şi neferice, singura cale de regăsire a paradisului.

La lumina conştiinţei mînat de voinţa de a atinge paradisul, gestul recuperator eşuează pentru simplul motiv că a fost premeditat. Paradisul poate fi atins doar întîmplător şi fără efort. Intîmplător, adică printr-o stare de graţie din care orice urmă de voinţă a fost îndepărtată (în Oda, voinţă culturală, manifestată prin abordarea măştii stilistice clasice).

Lucia CRĂCANĂ
Abs., Iaşi

"FRUMOSU-I CA NEALȚII..." SAU DESPRE RETORICA LABIRINTICĂ A NEGĂRII

Negarea este, alături de afirmare, una din modalitățile fundamentale ale retoricii, înțeleasă în termeni tradiționali[1] sau moderni[2]. Ca modalitate de structurare a discursului, negarea conține implicit o viziune imanentă lumii despre care referă.

Varietatea şi complexitatea negării în opera eminesciană traduc o dată în plus avatarurile căutării prin cuvînt a cuvîntului,"ce exprimă adevărul". Adevărul lumii, al poeziei, al adevărului însuşi e suspectat adeseori ca fiind doar propulsor al poeziei şi nu scop al acesteia: "Eu adevăr nu cat, ci-nțelepciune"[3]. Uneori, adevărul e absolutizat din perspectivă gnoseologică ca inutil (deci, negat) datorită sterilității (vacuității) sale ontologice: "A visa că adevărul sau alt lucru de prisos / E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr, / Este piedica eternă ce-o punem la adevăr".

Cu alte cuvinte, rădăcinile negării se găsesc în filosofie, recte, în domeniul dialecticii, aşa cum se prezintă aceasta de la presocratici pînă la filosofii contemporani. Dacă presocraticii afirmau existența şi negau inexistența, filosofia contemporană relativizează această delimitare, proiectînd inexistența gîndită în însuşi sînul existenței: "Ceea ce neagă (das Nichtende) în Ființă este esența a ceea ce eu numesc Nimicul (Das Nichts). Tocmai pentru că gîndirea gîndeşte Ființa ea gîndeşte nimicul"[4].

Anticipînd, prin generalizare ex abrupto, în întreaga operă eminesciană, negarea "lingvistică" este un principiu fundamental al afirmării negativului. "Categoriile" negativului aparțin paradigmei semantice construite de termenii: răul, nimicnicie, nimic ("...numai răul a rămas").

Într-o lume, aşa cum o vedea Eminescu, generată de rău şi generînd răul ("... principiul rău / Nedreptul şi minciuna al lumii duce frîu"), afirmarea negativului nu se putea face decît prin negarea la orice nivel al limbii a oricărei afirmații. Al-

teori, Eminescu demonstrează posibilitatea de a realiza o afirmaţie în termeni surprinzători de originali - în termenii negaţiei lingvistice.

Principala sursă a negaţiei în poezia eminesciană este apostazia (Mureşan, Rugăciunea unui dac, Feciorul de împărat fără stea, O stingă-se a vieţii... etc). Dar apostazia este starea definitorie a romanticului şi survine în momentul părăsirii înţelesurilor de pînă atunci ale lumii. Renunţarea se concretizează în plan semantic prin suspectare şi negare, iar în planul expresiei printr-o multitudine de realizări stilistice ale negaţiei. Problema a mai fost cercetată printr-o viziune globală de Tudor Vianu, primul care a sesizat unicitatea poeziei eminesciene din perspectiva formelor şi bogăţiei negaţiei[5].

O analiză orientată pe verticală, deşi fragmentară, a formelor discursive ale negaţiei eminesciene adaugă afirmaţiei lui Vianu o alta: poate că nicăieri ca-n limbajul poetic eminescian poezia ("a cărei menire nu e de a descifra...") nu conţine o retorică labirintică a negării.

Nivelele la care se realizează negarea în poezia eminesciană sînt: cel lexical, cel morfologic şi cel sintactic. Toate aceste nivele nu pot fi analizate şi interpretate semantic decît de la nivelul sintaxei, pentru că orice element negativ al enunţului comunică acest înţeles numai prin semnificarea verbului-predicat.

Cuvintele negative (în plan semantic) precum: nimic, rău, niciodată, nimicnicie, ca şi părţile de vorbire negate: substantiv (nefericire, nefiinţă, nemărginire), adjective (neferice, nefast, etc), pronume (nealţii, nealte) intră în semnificare cu sensul lor paradigmatic, pe care, însă în funcţie de context, îl ambiguizează sau îl amplifică în contextul sintagmatic, la nivelul relaţiilor sintactice, fundamentate de verbul judecat.

Negaţia situată la nivel morfologic are rostul de-a indica accentul semantico-poetic al obiectului sau subiectului negării, dar nu în acest plan se realizează negarea.

Intersectarea paradigmaticului cu sintagmaticul se produce

printr-o semnificare complexă şi tensionantă ce inutilizează normele gramaticii comune prin străbaterea şi recreerea limbii în limbaj poetic eminescian.

Dintre modalităţile discursive ale negaţiei, cele mai frecvente sînt construcţiile sintactice: liniare, populare, eliptice şi perifrastice. Mai rare sînt construcţiile camuflate ale negaţiei.

Construcţiile liniare sînt cele întîlnite şi în limbajul comun şi se caracterizează printr-un semnificant continuu: "Nu-ntreb de ce în lume nu ni-e dat de soartă".

Construcţiile numite populare sînt specifice limbii arhaice şi au drept trăsătură distinctivă, absenţa unei părţi a negaţiei sau repetiţia adverbului cu valoare de conjuncţie "între două coordonate exclusive" nici[7]: "Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies", "Nici încline a ei limbă..."

Construcţiile eliptice ale negaţiei sînt cele în care adverbul nici sau pronumele nimic apar neînsoţite de celălalt element al formei de negaţii specifice limbii române: "Nici încline a ei limbă recea cumpăn-a gîndirei", "Nimic e pentru mine ce pentru ea e mult". In ambele cazuri, semnificanţii negativi nici, nimic conţin un plus de semnificaţii. Nici întăreşte sensul imperativ al verbului, iar pronumele nimic, de obicei neprecizat referenţial decît prin contextul în care apare ("n-am nimic", "nu spun nimic"), se autodetermină în contextul eminescian ca inexistenţă absolută.

Pot fi numite construcţii perifrastice ale negaţiei construcţiile metaforice în care semnificanţii obişnuiţi ai negării sînt înlocuiţi cu semnificanţi cu sens lexical negativ, precum prepoziţia fără din locuţiunea prepoziţională fără de: "Ce gînd făr de fiinţă a lumii frunte-atinge", "Noroc făr' de durere viaţă făr' de moarte". Construcţiile din urmă sînt rezultatul contragerii unor determinări atributive conferind discursului un caracter laconic şi absolutist.

In acelaşi cadru se situează şi construcţiile perifrastice ale negaţiei de tipul epanalepsei: "Prea bun pentru-a fi

mare, prea mîndru spre-a fi mic".

Construcţiile aşa-zise "camuflate" sînt construcţii negative ale afirmaţiilor cu caracter unic din sintagmele în care apar formele insolite ale pronumelui nealţii (nealte).

Pronumele nealţii este reperat de două ori în Mureşan şi într-o subvariantă a sa (Bolnav în al meu suflet), o dată în Feciorul de împărat fără de stea şi, în fine, sub formă adjectivală într-un articol publicistic.

Valoarea semantică şi semnificaţiile poetice ale acestui pronume pot fi deduse numai prin aşezarea lui într-un statut morfosintactic potrivit.

Paradigmatic, nealţii este antonim al pronumelui alţii, antonim rezultat în urma derivării cu prefixul ne-. Aici rămînînd, nealţii este un semn lingvistic format dintr-un semnificant condensat ne (semnificant negator) şi alţii - semnificant pentru semnificatul nedeterminării. Însumînd cele două sensuri, ne+alţii=negare + nedeterminare, cînd se ajunge la o afirmaţie a determinării, concomitentă cu dezambiguizarea semnificatului specific pronumelui nehotărît alţii. Alţii din versurile: "Supus doar ca nealţii la suferinţe grele", "Frumosu-i ca nealţii şi numele-i e: Moarte!" semnifică nişte anonimi cunoscuţi (recunoscuţi) prin chiar anonimatul lor.

Semnificaţia parţială a cuvîntului nealţii, decodată pînă aici, se amplifică în planul contextual al sintagmei. În acest cadru doar se poate stabili şi identitatea acestui pronume, care nu-şi depăşeşte statutul de pronume nehotărît, ci doar îl completează, contrazicîndu-l în esenţa sa (prin ambiguizarea nedeterminării).

Receptarea simultană a termenilor din contextele citate pune în lumină transferul negaţiei de pe verbul-predicat pe pronumele-complement circumstanţial de mod comparativ. Se accentuează în acest fel atît negaţia, cît şi elementul în defavoarea căruia se face comparaţia, unicizat printr-un joc spectaculos al sintaxei ce conferă discursului un caracter labirintic.

În primul context citat, în care termenul de comparaţie este neizolat de restul contextului ("Supus doar ca nealţii la suferinţe grele"), decriptarea reliefează următorul semnificant de gradul al doilea: Supus doar (numai) cum nu sînt (nu pot fi alţii) la suferinţe grele; sensibil diferit de sensul din cel de-al doilea context, în care termenul de comparaţie e intercalat între virgule. În acest de-al doilea caz, accentul semantic se mută de pe cuvîntul-subiect al comparaţiei (supus) pe complementul indirect (suferinţe): supus doar (numai) la suferinţe grele cum nu sînt (nu pot fi alţii).

În oricare din cele două contexte, precum şi în contextul: "Frumosu-i ca nealţii şi numele-i e:Moarte!" (= E frumos cum nu poate fi, nu e decît Moartea), sensul poetic, totalizator al celorlalte sensuri, este cel al unei hiperbole absolute, al unei afirmaţii cu valoare de superlativ absolut realizată printr-o negaţie "lingvistică".

În primele două contexte apare hiperbola suferinţei (precare în plan gnoseologic). "Supus doar ca nealţii la suferinţe grele/ Unind cu ele ştirea nimicniciei mele", iar în cel de-al treilea e prezentă hiperbola frumuseţii nefiinţării, forma superlativă a "dorului de moarte": "Frumosu-i ca nealţii şi numele-i e: Moarte!"

În toate cele trei cazuri, poetul ajunge să exprime absolutul unicităţii (suferinţei, frumuseţii) printr-o construcţie specială negativă,neuzitată pînă la el şi nici după aceea.

În cel din urmă context discutat aici (articolul care se înscrie cronologic în aproximativ aceeaşi perioadă de creaţie cu textele citate[8]), nealţii apare sub formă adjectivală: "Prin urmare simplul fapt, că noi, Românii, cîţi ne aflăm pe pămînt, vorbim o singură limbă, una singură ca ne-alte popoare şi aceasta în oceane de popoare străine ce ne încongiură e dovadă destulă că aşa voim să fim noi, nu altfel"[9].

De această dată, contextul sintagmatic al formei discutate poate fi interpretat în două moduri. Cel dintîi relevă metaforico-hiperbolic unicitatea limbii române: "noi Românii,(...) vorbim o singură limbă una singură , ca ne-alte popoare"înseam-

nă românii vorbesc o limbă unică, pe care nu o mai vorbește nimeni".

Cel de-al doilea mod de înțelegere reflectă singularitatea fenomenului de întrebuințare a unei singure limbi: românii vorbesc o singură limbă, nu ca alte popoare care vorbesc mai multe limbi. Sensul din urmă este insinuat într-o frază anterioară frazei discutate din același articol, frază în care se subliniază ideea reflectării caracterului unui popor în limba sa, păstrarea sa în acest "loc de adăpost". "Si într-adevăr, dacă în limbă nu s-ar reflecta chiar caracterul unui popor, dacă el n-ar zice oarecum prin ea: așa voiesc să fiu eu și nu altfel , care s-ar fi născut atîtea limbi pre pămînt?[le]

Înstăpînirea în limba poporului său a fost nostalgia perpetuă a poetului refuzat de toate determinările facilului. S-a îndepărtat de ele printr-o retorică a negării fără rest.

Limbajul poetic în care a făcut-o e în sine o măsură a cuprinderii "nemarginilor de gîndire", iar poetul creator de limbaj - "supus doar ca nealții" la încercările limbii.

<u>N O T E</u>

1)Cea mai veche definiție a retoricii a fost dată de Corax din Siracuza (aproximativ 47o î.e.n.): "arta vorbirii care produce convingeri", iar cea mai largă definiție îi aparține lui Quintilian (<u>Arta oratorică</u>) care înțelegea prin retorică arta de a vorbi bine ("ars bine dicendi") - Cf. <u>Dicționarul de termeni literari</u>, Editura Academiei, București, 1976.

2)Intr-o interpretare modernă (la care ne-am raliat), "spațiul retoricii se află în această conștiință a unui hiatus posibil între limbajul real (cel al poetului) și un limbaj virtual (cel care ar fi folosit în exprimarea simplă și comună)", Gerard Genette, <u>Figuri</u>, Editura Univers, București, 1978.

3)Se citează după <u>Poezii</u>, vol.I-III, ediție de D.Murărașu, Editura Minerva, 1982.

4)Martin Heidegger, <u>Originea operei de artă</u>, Editura Univers, București, 1982, p.364.

5)"Un nou contact cu materialul eminescian, prilejuit de lucrările Dicționarului limbii lui Eminescu, mi-a scos în față o particularitate neobservată mai înainte nici de mine, nici de alții: mulțimea și varietatea formelor negației în opera marelui poet. Am parcurs îndată textele altor scriitori și n-am găsit nicăieri nici numărul, nici felurimea expresiilor negației la Eminescu", Tudor Vianu, Studii de stilistică, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968, p.181.

6)Mihai Eminescu, Articole și traduceri, vol.I, ediție de Aurelia Rusu, Editura Minerva, București, 1979.

7)Sintagma aparține lui Tudor Vianu, op.cit., p.185.

8)Faptul că textele din care am citat se înscriu în aproximativ aceeași perioadă (Mureșanu - 1876, articolul Limbă și naționalitate, 1876) pune în lumină atenția pe care i-a reținut-o poetului construcția ca nealții.

9)Limbă și naționalitate, din volumul M.Eminescu - Despre cultură și artă, ediție de Dumitru Irimia, Editura Junimea, Iași, 197o.

lo)ibidem.

Stud.Simona FAGARAŞANU
Anul II, Timişoara

EXPRESII ALE AMBIGUITĂŢII LA EMINESCU

Într-un chip mai vădit decît în cazul altor poeţi, semnificaţia nestatornică a textului eminescian se cere mereu recucerită.

Însuşire firească a limbii în poezie, ambiguitatea[1], ca sursă a "nestatorniciei" (Aristotel o considera o perversiune a limbii), se întemeiază la Eminescu pe multiplicitatea de semnificaţii, pe polisemie, pe acţiunea unui cuvînt sau a unei structuri gramaticale în mai multe direcţii simultan.

Interesează capacitatea de comunicare a textului poetic, pe care criticul este chemat să o decodeze. Dificultatea constă în intuirea şi comunicarea experienţelor poetului prin intermediul limbii, cu care folosirea practică a fiecărui cuvînt se află într-o relaţie complementară la încercarea de definire[2]. Răspunsurile la descifrarea semnificaţiei poetice devin astfel puncte de plecare în critica literară.

Ca nuanţă verbală care permite reacţii alternative la aceeaşi expresie a limbii, ambiguitatea, presupunînd în general[3] o contradicţie între semnificaţia intenţională şi cea realizată, devine, în cazul lui Eminescu, o categorie stilistică, formula prin care se identifică de fapt caracterul special al limbajului său, paradoxul verbal al deosebirii dintre proba internă (descoperită prin semantică şi sintaxă) şi cea externă (privată, circumstanţială) a semnificaţiei unui poem.

Se distinge, astfel, la Eminescu, alături de ambiguităţile lexicale de care vorbesc, pe rînd, S.Marcus[4] şi I.Coteanu[5], ambii citîndu-l pe R.Jakobson[6], un alt tip de ambiguităţi lingvistice - şi anume, cel sintactic. În Stilistica funcţională a limbii române. Limbajul poeziei culte se arată că existenţa acestui tip de ambiguităţi este condiţionată de adaptarea lor "la structura de ansamblu a operei /.../. Ele sînt orientate după modul în care o operă poetică /.../ exprimă o lume şi se manifestă în combinări de cuvinte, fiind din perspectiva unei gramatici descriptive probleme de sintaxă. La baza lor stă însă tot-

deauna o posibilă deviere semantică"[7].

Exemplul oferit este versul final din Floare albastră, în care Eminescu "fixează cu intenţie o enigmă", urmînd o linie alegorică evidentă, "dînd impresia că propune şi cheia": "Şi te-ai dus, dulce minune/S-a murit iubirea noastră - /Floare-albastră! floare-albastră!.../Totuşi este trist în lume!"

În timp ce ambiguităţile complexe de acest tip ţin de domeniul lingvistului, elementele simbolizante de sorginte romantică, puse în conjuncţie antinomică în opera filozofică şi, îndeosebi, în Luceafărul, generează ambiguităţi situaţionale (extralingvistice), aflate în atenţia criticului literar.

Există (după părerea noastră) trei dimensiuni[8] posibile de o anumită importanţă în care pot fi încadrate ambiguităţile situaţionale ce apar în poezia lui Eminescu. Cea dintîi se referă la nivelul în care perceperea nedeterminatului este conştientă sau se cere conştientizată; cea de-a doua priveşte gradul de entropie logică sau gramaticală, iar cea de-a treia - stadiul de complexitate psihologică. Prima pare a fi cea mai importantă şi cea căreia i s-a acordat pînă acum cea mai mare atenţie critică. În funcţie de dimensiunile enunţate, se pot distinge, cu destulă claritate, în ordinea importanţei pe care o deţin în procesul de semnificare, cinci tipuri de ambiguităţi categoriale:

1/ ambiguităţile simbolic-esenţiale:
- macro-ambiguităţi (tematice);
- micro-ambiguităţi (de detaliu)[9]

La o cercetare minuţioasă, polarităţile care se degajă din opera eminesciană se dovedesc a fi identice în esenţa lor, oricît de îndepărtate ar fi între ele perechile de termeni în planul evidenţei. Exemplul cel mai potrivit de macro-ambiguităţi este furnizat de corpusul eminescian de natură romantică, un nucleu de polarităţi echivalente: "unic" vs "multiplu", "realitate" vs "aparenţă", "ideal" vs "real", "infinit" vs "finit", "existenţă" vs "conştiinţă", "voinţă" vs "moarte", "corporalitate" vs "spirit", "activitate" vs "pasivitate", "afect" vs "raţiune", "individ" vs "societate". Ambiguitatea la care se referă Eminescu aici este cea proprie vieţii ("Antitezele sînt viaţa" - avea să

scrie Eminescu, exprimînd astfel viziunea sa dialectică asupra existenței), este dimensiunea cardinală a entologiei ființei umane, un mănunchi de forțe diverse, strînse laolaltă prin coexistența lor. Din această accepțiune generală, dualitatea se răsfrînge asupra caracterului scindat, contradictoriu, hibrid sau polimorf al existentului, generînd natura dublă a unui micro-simbol, sursa directă a ambiguităților de detaliu (bun-rău, D-zeu-Satana, înger-demon, apollinic-dionisiac, mort-viu, floare-om-stea, muritor-nemuritor, el-ea, masculin-androgin-feminin și celelalte). De aici, afirmația lui G.Călinescu în legătură cu predilecția poetului pentru confuziile personalității prin dedublare, cînd "două persoane se amestecă în aceeași turbure unitate psihică" (ex.Luceafărul, Gemenii).

2/ ambiguitățile temporale;

3/ ambiguitățile spațiale;

Un singur exemplu: primăvara eminesciană, cu tei care își scutură floarea în crînguri, este de fapt o aluzie la toamnă. Sugestia toamnei în plină primăvară se întîlnește deopotrivă la Petrarca și Novalis, și în colindele populare unde mirii sînt troieniți de flori albe de măr.

G.Călinescu vorbește despre "denaturarea ideilor de timp și spațiu"; "turburarea ideii de timp" își află izvorul în atenția introspectivă a poetului. Timpul istoric se confundă cu timpul statător, fără determinări interioare, egal în toate părțile, în care viitorul și trecutul nu se deosebesc:

"Viitorul un trecut e, pe care-l văd întors..."

De aici, sentimentul creșterii uriașe a trecutului, nașterea vieții din moarte, condiționarea și "traiul" lor reciproc:

"Viața e un șir de morți
Si moartea muma vieții".

Valorile spațiale sînt răsturnate (Umbra mea, Sărmanul Dionis), dovedind "alterarea intuiției spațiale, sub imperiul unui puternic delir macrocosmic" (G.Călinescu).

Ambiguitatea se răsfrînge deopotrivă și asupra spațiilor de trecere, cum sînt cele din poemul Luceafărul; în același

sens, este evident efortul poetului de a conjuga două noțiuni lirice, apropierea și depărtarea; și mai explicit, ele se întîlnesc în diferite asocieri: "luceafăr blînd", "albastră-mi, dulce floare".

4/ambiguitățile de stare;

Lirismul primelor strofe din <u>Luceafărul</u> a fost pus pe seama ambiguității stării de reverie. Se vorbește despre o"stare dilematică" manifestată în poem, cînd totul rămîne într-o ambiguitate propice autogenerării lirice. Stări "dilematice" sînt deopotrivă: visul, viața, moartea, farmecul și vraja. Visul vieții nu este nici somn, nici veghe, ci o stare originară care le conduce pe amîndouă.

5/ ambiguitățile procesuale;

Se poate vorbi, de asemenea, de o dialectică ambiguă la Eminescu, cu referiri la metamorfoză, dedublare, ceea ce Călinescu numește "autoscopie", călătorie-sau zbor cosmic, desprindere, ajungere și plutire. Cuvîntul "geneză" înseamnă deopotrivă creștere, creare, dar și efortul imens de recuperare din haosul apocaliptic, distrugător. Zborul cosmic (nu se știe precis care este mobilul acestei mișcări) se naște din două mișcări de sens contrar, care se contopesc, anulîndu-se. În punctul lor culminant, procesele se transformă în opusul lor, fără a-și păstra însă distincte sensurile.

II

Revenind la ambiguitatea lingvistică, amintim că ea constituie diferența specifică dintre limbajul poetic și limbajul prozei. "Ambiguitatea este o însușire intrinsecă și inalienabilă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conținut, pe scurt, este un corolar al poeziei", spune R.Jakobson[18]. Tot el citează, în acest sens, concepția lui W.Empson: "Mașinațiile ambiguității stau chiar la rădăcina poeziei".

Motivul pentru care, din acest punct de vedere, situația este mai complicată în poezie decît în proză, pare să fie prezența metrului și a rimei (recunoscută ca lipsită de importanță în procesul direct de transmitere a unui enunț), care o face să pară

în mod direct diferită de ordinea colocvială a enunțului, și să implice astfel mai multe ordini colocviale față de care enunțul să se deosebească[11]. Faptul are deopotrivă efecte și în domeniul sintaxei, unde, în cazul de față, originalitatea lui Eminescu (mai ales pe fondul poeziei contemporane lui) se manifestă cu vigoare. Privită din punctul de vedere al ambiguității, sintaxa oferă un bogat material pentru exegeza stilistică, datorită caracterului său structural relativ autonom (în literatura de specialitate s-a vorbit de "caracterul difuz al raporturilor sintactice" în lirica eminesciană; vezi Dumitru Irimia, Limbajul poetic eminescian, Iași, Junimea, 1979).

Procedeele sintactice generează efecte de ambiguitate atunci cînd semnificațiile alternative posibile, verbale sau gramaticale, sînt folosite pentru a conferi propoziției sensuri alternative. Asemenea efecte, care pot comunica o varietate de sentimente în legătură cu subiectul respectiv, sînt generate de juxtapunere.

Se anulează astfel raporturi de coordonare (adversativă și disjunctivă)[12] și subordonare (atributivă, cauzală, finală, consecutivă, concesivă - păstrîndu-se o stare de echivoc între raportul subordonator și explicația exterioară)[13].

Coordonarea, pe de altă parte, a putut da naștere unei "poezii prin juxtapunere"[14], în care unitățile sintactice înlănțuite se leagă sau nu semantic între ele, astfel încît elementele ei par afirmații izolate care se succed cu precizie. Poezia devine ambiguă întrucît se poate presupune că elementele ei ar putea fi citite consecutiv și astfel, "reconciliate"[15].

Similar, unități sintactice juxtapuse sînt aduse în același plan, deși exprimă semnificații diferite sau opuse, care, combinîndu-se, contribuie la definirea unor imagini complexe[16].

Profunzimea ideilor, țesătura versurilor, repartizarea și gruparea elementelor lexicale în îmbinări surprinzătoare determină folosirea unei punctuații[17] în măsură să valorifice conținutul. Punctul este chemat să întrerupă unitatea comunicării, pentru a evidenția, dintr-un șir de elemente, avînd aceeași va-

loare sintactică, pe cel din urmă. Substantivele după punct pot genera ambiguităţi, atunci cînd se află într-o posibilă apoziţie, iar tema este transcenderea relaţiei subiect-obiect. Eminescu situează în apoziţie, de obicei, transpunerea metaforelor din vers[18].

Joncţiunea, prin sistemul de elemente relaţionale (în mare parte, conjuncţii), nu înlătură caracterul nedefinit al unor versuri, chiar dacă raporturile sintactice devin acum mai clare. Aceste elemente de relaţie primesc[19], în funcţie de intenţionalitatea poetului, valenţe surprinzătoare, uneori precizînd, alteori situînd raportul sintactic în nedeterminant. Astfel, conjuncţiile depăşesc adeseori funcţia lor gramaticală, subordonîndu-se procesului de semnificare[20].

Relaţii sintactice difuze pot duce la situarea în antiteză a unui paralelism, sau, dimpotrivă, antitezele pot fi anulate sau convertite într-un paralelism sintactic, elementul de echilibru semantic devenind un element de relaţie şi o sursă de ambiguitate lirică[21].

Topica[22]. Este cunoscut efectul pe care îl produce topica în Luceafărul, unde, la un moment dat, un cuvînt deţine reciprocitate de sens (aşteaptă), ambiguizînd subiectul acţiunii: "Din umbra falnicelor bolţi/Ea pasul şi-l îndreaptă/Lîngă fereastră, unde-n colţ/Luceafărul aşteaptă".

Imprecizia enunţului poate rezulta din antepunerea adjectivului sau din topica unor construcţii participiale, des solicitate de poet[23]. In aceste condiţii, poziţia unui atribut creează ambiguitate sau este ea însăşi ambiguă, oscilînd între termenii cu care urmează să intre în relaţie (un verb sau un nume)[24]:

"Mi-oi desface de-aur părul".

Libertatea ordinii cuvintelor îngăduie alăturarea unor termeni cu valoare antitetică (gramaticală sau lexicală): "Ah! E-atît de albă noaptea, parc-ar fi căzut zăpadă". Contrastul devine şi mai pregnant prin juxtapunerea celor doi termeni (albă şi noaptea), în raport de antiteză, unul faţă de celălalt, atît în planul semantic (ei formează un cuplu antonimic), cît şi în

cel sintactic (unul este subiect, celălalt intră în competenţa unui predicat).

Unele enunţuri poetice dezvăluie o ambiguitate la nivelul formei de genitiv-dativ, care pare a ţine simultan de un nume şi de un verb. Exemplele de acest fel reprezintă în realitate "licenţe poetice" pentru grupurile nominale din care lipseşte unul din termenii seriei al, a, ai, ale, înainte de genitiv, de exemplu, în următoarele două versuri din Amicului F.I.: "Candela ştersei de-argint icoane/A lui Apolon, crezului meu", unde absenţa articolului în faţa ultimului grup nominal pare să se fi produs printr-un fel de atracţie datorată mărcii evidente a genitivului precedent[25].

Prin aceste procedee (şi prin toate celelalte care nu au fost cuprinse aici) se realizează, alături de ambiguizare, o altă condiţie fundamentală a exprimării poetice eminesciene, concentrarea, "expresie a modelării complexe a limbajului poetic" (I.Coteanu).

Anticipînd lirica modernă, Eminescu a cultivat expresia ambiguă, înnoitoare, fără ostentaţie. Cultul simplităţii a deplasat în subconştient complexitatea şi a afirmat cît mai simplu tulburările fundamentale ale sufletului.

N O T E

1)Vezi definiţiile propuse de diferite lucrări lexicografice recente (Dragomirescu, Dicţionar de poetică; Dicţionarul enciclopedic de psihiatrie etc.).

2)Tudor Vianu a exprimat într-o manieră proprie această situaţie, distingînd două intenţii fundamental opuse ale limbajului: una tranzitivă, caracteristică ştiinţei, cealaltă reflexivă, caracteristică poeziei. Cu cît tranzitivitatea este mai mare, cu atît reflexivitatea este mai mică şi reciproc. Opera literară reprezintă, după Vianu, "o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pastă şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii" (Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului, în Arta prozatorilor români, vol.I, Bucureşti, 1966, p.11-17).

3)Vezi "una din cele cîteva cărţi originale şi de mare influenţă în critica literară a secolului al XX-lea", W.Empson,Şapte tipuri dd ambiguitate, Bucureşti, 1981.

4)Solomon Marcus, Poetica matematică, Bucureşti, 197o,p.34-38, 132-133.

5)I.Coteanu, Stilistica funcţională a limbii române, vol.II. Limbajul poeziei culte, Bucureşti, 1985, p.24-27.

6)Roman Jakobson, Lingvistică şi poetică, în vol. Probleme de stilistică, Bucureşti, 1964, p.113.

7)I.Coteanu, op.cit., p.26.

8)Cf. "(...) există diferite grade de deschidere, de la deschiderea lipsită de ambiguitate propriu-zisă, trecînd prin ambiguitatea obişnuită a poeziei moderne şi mergînd pînă la deschiderea extremă a operei în mişcare, deschidere care lasă la latitudinea cititorului, în diferite momente ale desfăşurării operei poetice, alegerea evoluţiei ei ulterioare" (S.Marcus, op.cit., p.34.

9)Cf. "În ceea ce priveşte conceptul de ambiguitate poetică, el trebuie relativizat, prin distingerea mai multor nivele posibile de ambiguitate. Pentru a nu discuta decît un aspect al lucrurilor, vom observa că există o ambiguitate locală, care se manifestă la nivelul versurilor sau chiar al cuvintelor, şi o ambiguitate globală, integrală, care se manifestă la nivelul unui întreg poem sau chiar al întregii opere a unui scriitor." (S.Marcus, op.cit., p.37).

10)R.Jakobson, op.cit., p.113.

11)Cf. "Ambiguitatea (...) funcţionează ca un amalgam între ritm şi capacitatea de a-i atribui fel de fel de reprezentări" (I. Coteanu, op.cit., p.58).

12)"Pătrunză talanga/Al serii rece vînt,/Deasupră-mi teiul sfînt/ Să-şi scuture creanga"; "De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris şi pentru noi,/Bucureşti le-om duce toate, de e pace, de-i război".

13)"Si nu e blînd ca o poveste/Amorul meu cel dureros,/Un demon sufletul tău este/Un chip de marmură frumos";"Zadarnic după umbra ta dulce le întind:/Din valurile vremii nu pot să te cuprind".

14)"Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,/Aspru,rece, sună cîntul cel etern neisprăvit..." Cf.T.Vianu: "În intenţia lor de a dezorganiza legăturile logice ale discursului poetic, poeţii nu s-au mulţumit numai cu parataxa conjuncţională. Ei au mers mai departe şi s-au servit de imagini succesive neunite prin vreo legătură logică sau gramaticală, dar străbătute de acelaşi sentiment" (Construcţii retorice, parataxa şi imagini succesive în poezie, în Omagiu lui Iorgu Iordan, Bucureşti, 1958, p.892).

Cf.G.I.Tohăneanu: "Fraza formată prin coordonare - cu propoziţiile de cele mai multe ori juxtapuse - apare mai cu seamă în pasajele descriptive. Lipsa elementelor joncţionale - mai ales a celor subordonatoare - dă relief fiecărui detaliu în parte" (Expresia artistică eminesciană, Timişoara, Facla,1975, p.57). Vezi, în aceeaşi ordine de idei, Mihaela Mancaş, Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea, Bucureşti,1983, p.194).

15)"Arald pe un cal negru zbura şi dealuri, vale/În juru-i fug ca visuri - prin nouri joacă lună -/La pieptu-i manta neagră în falduri şi-o adună".

16)"Dumbrava cea verde pe mal/S-oglindă în umedul val,/O stîncă stîrpită de ger/Înalţ-a ei frunte spre cer./Pe stînca sfărîmată mă sui,/Gîndurilor aripi le pui;/De-acolo cu ochiul uimit..."(Frumoasă-i, 1866)

17)Vezi Mioara Avram, Punctuaţia şi implicaţiile ei..., în "Limbă şi literatură", 1980, vol.I, unde se fac referiri la funcţiile punctuaţiei în limbajul artistic.

18)Cf."Funcţia pauzei obligatorii marcate la sfîrşitul versului nu este, însă întotdeauna aceea de a izola unităţi sintactice strîns dependente între ele; uneori pauza grupează părţile de propoziţie de acelaşi fel, care se situează astfel în limita unităţii metrice"(M.Mancaş, op.cit., p.195).

În următorul exemplu, citat de aceeaşi autoare, avem a face cu o falsă tăietură sintactică între prima şi a doua strofă; cele două unităţi de versificaţie formează o singură frază, cu determinările paralele şi simetrice (a doua strofă nu are verb predicativ):"Peste vîrfuri trece lună,/Codru-şi bate

frunza lin,/Dintre ramuri de arin/Melancolic cornul sună.// Mai departe, mai departe,/Mai încet, tot mai încet,/Sufletu-mi nemîngîiet/Îndulcind cu dor de moarte."

19)Cf.Despre raportul de subordonare prin conjuncţii polivalente: "Adverbele _cînd_ (_Cînd amintirile..._) din strofa a doua şi a treia nu mai au totuşi decît un sens temporal iluzoriu. Ele au în realitate un sens adversativ. Poetul vrea să exprime aici o opoziţie: _cu toate că_ izvorul îşi murmură mereu plînsul, că luna alunecă mai departe printre stejari, iar chipul iubitei e încă plin de farmec, iubirea s-a stins totuşi. Există aşadar un contrast pe care Eminescu vrea să-l stabilească între fragilitatea sentimentelor şi perenitatea naturii. Aparent temporală, construcţia analizată este în fond adversativă, iar adverbul _cînd_ are aici un dublu sens (o dată temporal, altă dată adversativ), o dedublare proprie limbii române" (T.Vianu, _op.cit._, p.?91).

20)"Cum s-o stinge, totul piere ca o umbră-n întuneric";"Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil/Cînd ea-i rece şi cu teamo..."; /"Azi nici măcar îmi pare rău/Că trec cu mult mai rar,/Că cu tristeţă capul tău/Se-ntoarce în zadar"; "De ce nu m-aş legăna,/Dacă trece vremea mea!"

21)Sugestive sînt, în acest sens, interpretările care s-au dat structurii sintactice a poeziei _Şi dacă..._

22)Vezi G.I.Tohăneanu, _op.cit._, p.85: "Ordinea cuvintelor şi, într-o oarecare măsură, a propoziţiilor - fiind relativ liberă în româneşte, sintaxa poetică îşi îmbogăţeşte considerabil resursele expresive".

23)Cf."In general un adjectiv, atunci cînd se arată locul unde urmează a fi aplicat şi presupunînd că el modifică într-adevăr semnificaţia contextului, poate implica întotdeauna contrariul atunci cînd este aşezat în altă parte"(W.Empson, _op.cit._, p. 308).

24)Cf. "(...) topica dislocată contribuie şi ea la impresia de complexitate şi încifrare a textului"(M.Mancaş, _op.cit._, p. 191).

25)Alte exemple de acest fel sînt propuse de G.I.Tohăneanu:"Dar în satu cela-n care şedea împăratul dormie/Era şi un om de

seamă, un fruntaş---, fusese vornic" (cm,24/43-44)
Propoziţia "fusese vornic" este o atributivă; prin îndepărtarea
prenumelui relativ _care_ (element joncţional şi, totodată, subiect
în subordonată), ea devine, aparent, juxtapusă"(în _op.cit._,p.63);
şi M.Mancaş: "Eminescu n-a renunţat la surpriza pe care o rezer-
vă unui text poetic o asemenea structură sintactică, cu princi-
pala din final precedată de toate determinările subordonate, dar
a utilizat-o foarte rar după 1876, într-un context atît de larg.
În forme mai reduse, subordonatele de acelaşi tip, reluate anafo-
ric sau simetric, structurează poeziile pînă în ultima perioadă
(_Şi dacă..._, _Cînd amintirile..._, _Din noaptea..._)" (_op.cit._, p.
190). Ex.: _Nu mă înţelegi_.

Stud. Iulia BLĂNARU
Anul III, Iaşi

METAFORA TIMPULUI LA EMINESCU

Dimensiunea temporală e una din dominantele operei eminesciene, fapt de mai multe ori afirmat în critica literară. "Alegerea" perspectivei temporale e condiţionată la Eminescu de starea de spirit care-şi caută o proiecţie în afară sau de "tematica" poeziei.

Imaginea unui "timp mort", o altă expresie pentru "veşnicie" în accepţia eminesciană, e caracteristică poeziei cosmogonice. Este vorba de timpul începuturilor, moartea oroginară a "veşnicei curgeri" şi al apocalipsei. E un timp al neclintirii, al lipsei de viaţă, sustras oricărei schimbări, pietrificat. E timpul "echinoxial" în viziunea Ioanei Em.Petrescu, timp "al cumpenei în etern echilibru, un timp care nu cunoaşte dramele ruperii, opririi declinului, un timp sferic...", măsurat de cîntecul greierilor, "orologii cosmice"[1]. Discursul poetic cosmogonic se dezvoltă dintr-o falsă descriere bazată pe modalitatea oximoronică (Scrisoarea I). Istoria opune timpului cosmic o durată solidă, însă supusă eroziunii. Muntele, cetatea, domul, templul ilustrează tocmai acest timp îmbătrînit şi închis în el însuşi. Masivitatea, duritatea şi verticalitatea imaginilor ţin de o anume impresie de grandoare a duratei istorice raportată la rapida "trecere" umană.

Istoria însăşi conţine în ea germenele disoluţiei. E spaţiul dramelor, al morţii, al dispariţiilor umane irevocabile. E un timp masiv, finit însă pîndit de "cădere", constituindu-se dintr-o succesiune de durate individuale reduse (sugerate de umbră) Durata umană înglobează un timp al acţiunii, al cotidianului, abandonat "ceasornicului" şi timpul "meditaţiei" sau al imaginaţiei. "Gîndirea" alunecă pe "undele" timpului spre trecutul originilor universului, în viitorul îndepărtat - spre stingerea lui -, ocolind prezentul, trasînd o traiectorie sferică a evoluţiei universului, pentru a se situa apoi într-un prezent general valabil, uman. Totul se află sub semnul meditaţiei, deşteptată de ivirea lunii, pentru că, în cele din urmă, imaginile despre începutul şi stingerea lumii sînt simple "ipoteze" ale "cugetătorului".

Schimbarea perspectivei temporale realizează o semnificativă antiteză între timpul cosmic, "echinoxial", şi timpul uman, istoric sau "de solstiţiu" (Ioana Em.Petrescu)[2].

Restrîngerea sferei timpului se face treptat, în cercuri concentrice parcă: de la univers la popoare - văzute ca succesiune de indivizi - apoi la individ, care ocupă "locul" cel mai îngust în timp. Existenţa lui - situată între un început şi un sfîrşit - reface, în mic, sfericitatea evolutivă a universului. Timpul dintre naştere şi moarte, la modul "fizic", destinat omului, e completat de timpul imaginaţiei. Iubirea, visul, reveria, magia sînt modalităţi de depăşire a frontierelor timpului real şi de cîştigare a unei durate personale.

Lumea reală e abandonată şi înlocuită cu o nouă "realitate", imaginată, desigur, cu valoare compensatorie. Există o perpetuă glisare între planul real şi cel imaginar, mediată de vis sau de reverie. In Sărmanul Dionis alternanţa de perspective se realizează de mai multe ori. Trecerea dintr-un "domeniu" în altul e clară, afirmată sau lăsată ambiguă şi e însoţită de uşoare diferenţieri de modalitate artistică în discursul poetic. Spaţiul real se oferă descrierii minuţioase, cu o vădită preocupare pentru detaliul exact, spaţiul imaginat este, de asemeni, descris, dar ambiguitatea conştiinţei se asociază descrierii: "Ciudat! Călugărul Dan se visase mereu cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alţi oameni! Ciudat!"[4]

Două existenţe deosebite coexistă alternativ în individ: una diurnă şi alta nocturnă. Ziua şi noaptea capătă încărcătură metaforică, trimiţînd una spre prezentul real, cealaltă spre "viaţă" obscură, întrucîtva fantastică, reînviată de ivirea lunii. Poezia Strigoii aduce o metaforizare de gradul al doilea a acestei alternante existenţiale: cei doi corbi, alb şi negru, ar putea reprezenta ziua şi noaptea, care, la rîndul lor, stau în locul a altceva.

În general, prezentul se înscrie într-o antiteză, fie prezent (trecut fericit), fie timp real, timp al imaginaţiei. Neputinţa de a depăşi prezentul e, cel mai adesea, un semn al crizei. Criza de identitate din Melancolie e provocată de sesiza-

rea unei discontinuităţi a eului. "Intregimea" vieţii e sfărîmată. Trecutul nu poate fi pus de acord cu prezentul, nu poate fi nici măcar reconstituit cu fidelitate şi asumat afectiv. El se oferă rememorării detaşate, din afară, aproape mecanică. De aici impresia de dedublare: "Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură,/Încît, repovestită de o străină gură/Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-ar fi fost/Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?..."

Trecutul, cu"poveştile-i feerice" s-a sters, luminii,clarităţii imaginilor substituindu-li-se "umbre" şi vagi "contururi triste". Imaginaţia cunoaşte un moment de paralizie, nu poate înlocui lumea prăbuşită a trecutului cu alta, valabilă. Eul e prizonierul unui prezent parcă decupat din durata temporală care înglobează firesc trecut, prezent, viitor. O mişcare de retragere din timp e sesizabilă de-a lungul întregii poezii, reflectată de restrîngerea spaţiului. Primirea se plimbă peste întinderi ca pentru o sumară trecere în revistă şi se retrage mereu. O primă treaptă a "renunţării" la spaţiul vast e "închiderea" în biserica minată, cu icoanele ei afumate şi şterse, oglindă fidelă a eului la fel de descompus. Restrîngerea progresează, propria individualitate e "analizată" şi "descrisă" în aceiaşi termeni ca şi biserica, prin simpla reluare a unor versuri. Retragerea din trecutul năruit e sugerată de întoarcerea conştiinţei asupra sa, în momentul prezent, dureros perceput. Durata prezentă, îngustă "feracată" în timp, văzut ca sicriu, şi golită de imagini duce la ambiguizarea înţelegerii propriei "fiinţări" a eului. Conştiinţa pendulează între un "a fi" greu de afirmat şi nu "a nu fi", o non-existentă care, paradoxal e conştientă de sine: "Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/De-mi ţin la el urechea - şi rîd de cîte-ascult/Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult".

S-ar putea vorbi la Eminescu despre un spaţiu-timp, după expresia lui G.Poulet[1], întrucît sugestiile temporale se ascund în imagini spaţiale. Perceperea acută a prezentului e sugerată stilistic de predominanta prezentului verbal: scînteiază, lucesc, veghează, vrăjeşte, toarce, toacă, bate etc. Cele două sau trei

verbe la trecut trădează ceva din încercarea - zadarnică - de a retrasa liniile șterse ale trecutului. Detaliile spațiale ce cumulează în ele sugestia temporală sînt reluate în Scrisoarea IV, în aceeași structură apozitivă. În prima parte, spațiile sînt largi, orice domeniu închis e abandonat. Cuplul fericit se lasă în voia undelor, natura întreagă e armonioasă și apropiată. Apa devine aici metaforă a timpului nefragmentat, veșnic curgător. Iubirea împărtășită e expresia unei fericite unități a cuplului și a eului, pentru care devine posibilă accederea la comunicarea cu universul, recîștigarea "eternității". Viața și moartea se prelungesc firesc, una în continuarea celeilalte, sub zodia fericirii. Timpul iubirii împărtășita e măsurat de curgerea apei, de foșnetul frunzelor, de "suspinul somnoros" al greierului, de freamătul papurii. E o percepere "sonoră" a timpului. În acest caz, trecerea timpului e (un) "dulce zvon", "cînt frumos și dulce", melodie "adormitoare" sub "vraja" căreia alunecarea în moarte nu mai are nimic din tragicul și amărăciunea din Scrisoarea I. Invazia prezentului ce intervine cenzurator în lumea "închipuită", duce la proiectarea viitorului imaginat dorit, într-un trecut îndepărtat al omenirii, devenit aproape mitologic: "Cînd se petrecur-aceste? La o mie patru sute?".

Întoarcerii în prezent i se asociază întoarcerea într-un spațiu îngust, sufocant. Ca și în Melancolie, totul se petrece acum în interiorul unei "zidiri". Se vorbește de "ivărul " ușii, de "geamuri", de "poartă". Imaginea porții, frecventă în poezia eminesciană, separă foarte clar un spațiu al unui "înăuntru " de cel al unui "în afară", îngrădindu-l. În scrisoarea IV interiorul e inaccesibil, îndepărtat, "păzit" de convenții. E un spațiu al iubirii care se refuză dialogului afectiv. În Melancolie poarta, ce "pare" a se deschide printre nouri pentru a lăsa să treacă o lună moartă, accentuează criza conștiinței. Legătura cu transcendența e evident întreruptă. spațiul subselenar e închis, înăbușitor. Unitatea inversului e negată. Poarta trasează limita dintre zona de deasupra și cea de dedesubt, nelăsînd nici o posibilitate de comunicare între ele. Poarta deschisă de mag în fața lui Arald, în Strigoii, desparte, din nou, două lumi cu legi diferite: lumea reală și lumea magiei. În existența lui Arald se operează astfel o

diferenţiere enormă între zi şi noapte. Ziua, Arald "trăieşte" în sfera realităţii, odată cu venirea nopţii însă, se deschide pentru el poarta muntelui lăsîndu-l să pătrundă într-un timp şi cu spaţii magice, unde are loc strania întîlnire cu "regina dunăreană", moartă. În existenţa fiecăruia aceeaşi poartă străjuieşte între natură şi diurn.

" Căci în propria-şi lume ea deschide poarta-ntrării
Si ridică mii de umbre după stinsul luminării". Prezentul real e timpul lucidităţii diurne, pătrunderea în sfera imaginarului nu e posibilă decît după ieşirea lunii, astru tutelar al reveriei, al visului, al iubirii.

Partea a doua a Scrisorii IV, ca şi o bună parte din Melancolie, aduce o nouă perspectivă de trecere "sonoră" a timpului. E însă o sonoritate"aspră", "rece", cu stridenţe,pe care urechea o percepe acut, strivitor de apropiată.

Prin opoziţie, muzica "adormitoare" a armoniei universale e îndepărtată, vagă, împletită cu "dulcea muzică de sfere". Acum se "şueră", se "strigă", se "cîntă sălbatic", se percepe un " amit de jale", vîntul " ţiuie ", cîntecul, ca un murmur plăcut altădată, "scapără şi rupt răsună". E o aglomerare de verbe dinamice, care dau impresia de studentă atît prin sonoritate, cît şi prin semantică. Succesiunea de zgomote "aspre", halucinante,duce la "măcinarea" timpului. Măsurarea se face clipă cu clipă, dureros aproape, de "inimă", de "creier". "Strigările iregulate" au luat cu totul locul "dulcelui zvon". Există la Eminescu un "tumult" interior de "sunete" dezordonate, rezultat al ruperii acelui miraculos echilibru, dat de starea de "farmec" de "încîntare", căruia i se adaugă unul exterior, al diferenţei de viziune asupra lumii. Acelaşi "decor" e văzut mereu altfel. Apa, luna, codrul, teiul apar merew, însă cu alte atribute. Astfel, luna e "regină moartă", în alt loc, tremură pe codri, se aprinde, se măreşte", e "copilă de aur", "monarc" al nopţii. Un fragment descriptiv e reluat de mai multe ori aproape identic, sugestia însă e alta, în funcţie de contextul poetic şi de "atmosfera" poeziei.

"Iară tei cu frunza lată şi cu flori pînă-n pămînt,
Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vînt;
Peste capul blond al fetei zboară florile ş-o plouă...

În Scrisoarea IV sugerează o muzică suavă, imaginea se înscrie armonia universală. În Sarmis, secvența - ușor schimbată, completată - se reia ca un leit-motiv. Sugestia e oscilantă între armonie și prevestire rea, care se instalează cu totul în Gemenii. Codrul apare cînd apropiat, ocrotitor ("Codrul parcă se mărește, parcă vine mai aproape...."), cînd rece, pietrificat, opunînd durabilitatea lui efemerității destinului uman.

Eminescu recurge la o metaforă minerală: piatra, iar mineralizarea e procesul menit să dea impresia de ne-murire. Magul din Strigoii e aproape încremenit, "picioarele lui vechie: cu piatra se-mpreună", în domul lui - situat în munte - totul e de piatră și marmoră. Semnele istoriei vechi se cer, de asemeni, descifrate în piatră. Liniștea se adaugă durabilității și neclintirii. In domul magic stăruie o "liniște crudă", chiar "jetul" bătrînului e "tăcut", din cînd în cînd doar răzbat "glasuri slabe". Imaginile suave sînt înlocuite cu secvențe de o ironie atenuată sau sarcastice sau chiar cu violența de limbaj (Scrisoarea IV) pentru a se accentua antiteza timp real/timp al imaginației. Prezentul real e și un timp al solitudinii. Sentimentul unității sfărîmate sau neîmplinite e dominant, fapt reflectat de jocul pronumelui personal: eu/tu, eu/tu - angajați într-un dialog afectiv, nu noi înglobant, dizolvat apoi pentru a se reveni la un eu însingurat, ce alternează cu el, ca expresie a unui sentiment de pierdere a identității. Tu și voi, din partea finală cu valoare generală, instituie maxima distanțare față de eu și tu, inițiale. Desfacerea cuplului conduce la perceperea aberantă a timpului: "Optzeci de ani în lume îmi pare c-am trăit,/Că sînt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit". Apare sentimentul scufundării într-un timp dilatat, în care amintirea nu-și mai găsește locul exact de situare:

"Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea ... mă-ntunec"

Timpul fericit e la fel de "aberant" perceput. E însă un timp unitar, binefăcător comprimat: "Veacuri lungi se par ca clipe,/Clipe dulci se par ca veacuri".

Stud.Iulian BOLDEA
Anul III, Cluj-Napoca

MITUL IUBIRII - PASIUNE ŞI POEZIA LUI MIHAI EMINESCU

Ponderea deosebit de însemnată a erosului în poezia eminesciană este de ordinul evidenţei, căci majoritatea temelor şi motivelor care o structurează intră în contact cu erosul, se contaminează, primesc o semnificativă încărcătură erotică. Pe de altă parte, sentimentul iubirii are şi semnificaţia unui nucleu unificator în jurul căruia se concentrează entropica desfăşurare de sensuri a temelor poetice care îşi găsesc în eros punctul de convergenţă, forţa centripetă cu valenţe integratoare.

Erosul eminescian a fost perceput de către critică din mai multe unghiuri care se pot reduce, în liniile mari ale demonstraţiei, la două. Astfel, George Călinescu scotea în relief apetenţa poetului pentru percepţia nudă şi trăirea nemediată de vreo instanţă culturală a sentimentului, predilecţia pentru modelarea erosului sub specia senzorialului, ca asumare plenară, directă şi robustă a vibraţiei erotice. Scoţînd erosul de sub incidenţa oricărei investituri metafizice, Călinescu îl reducea la datele lui cele mai terestre, figurînd iubirea din poezia lui Eminescu ca sugestie tiranică a instinctului a cărui voce nu poate fi eludată şi ca împlinire a unei imperioase dorinţe ce nu e altceva decît o emanaţie a voinţei schopenhaueriene transindividuale şi omnipotente.

Lumina în care pune Călinescu sentimentul erotic eminescian este, de altfel, în armonie cu imaginea poetului pe care o acreditase în <u>Viaţa lui Mihai Eminescu</u>: imaginea unei fiinţe robuste, ce-şi consumă energiile în ritmuri frenetice, a unui vitalism debordant, reflex al unei naturi puternice, lipsite de complexe.

O altă culoare, mai metafizică şi mai aproape, poate, de sensul erosului eminescian, dau sentimentului iubirii D.Caracostea, D.Popovici şi Edgar Papu D.Popovici remarcă, spre exemplu, în poezia erotică de tinereţe "o mare putere de idea[illegible] şi sen-

timente de înaltă tensiune" (1), care, într-o fază ulterioară a poeziei eminesciene se convertesc în asumarea iubirii din perspectiva planului terestru şi a trăirii sub zodia senzorialului, în figurarea erosului ca mijloc perfid prin care natura îşi atinge scopurile.

Este foarte relevantă pentru verificarea evoluţiei sentimentului erotic pe parcursul întregii traiectorii diacronice a poeziei eminesciene considerarea poeziei erotice din perspectiva figurărilor succesive ale prezenţei feminine. La început profilul feminin e conturat în registru hieratic, trăsăturile femeii - stilizate în regimul graţiosului şi sacrului - fiind circumscrise cadrului icoanei, cu atribute de angelitate, deci, ce se pot repera încă în Venere şi Madonă ("chip de înger dar femeie/Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin"), unde antinomia dintre ipostaza demonică şi cea angelică a femeii se conciliază prin iubirea care purifică şi sacralizează ("Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sîntă prin iubire").

În perimetrul aceluiaşi registru al "nonfigurativităţii" prezenţei feminine se înscrie imaginea depersonalizată a femeii, ale cărei date sînt reduse la esenţial şi au semnificaţia şi ponderea unei prezenţe pur generice, imagine reiterată în unele elegii, unde profilul femeii se spiritualizează şi sublimează prin îndepărtarea spaţio-temporală ce reduce mulţimea detaliilor la datele esenţiale convertite în expresia lirică a unor atribute generale. Pentru această figurare desubstanţializată, estompată a femeii un exemplu concludent este Oda. (în metru antic), unde prezenţa feminină este circumscrisă poetic prin intermediul foarte abstractei caracterizări "ochii turburători".

Dincolo de aceste accente ale "nonfigurativităţii" prezenţei feminine reperabilă este şi o semnificativă constantă a "figurativului" prin care fiinţa feminină e mai riguros caracterizată, în poezii care "dau o puternică senzaţie de trup" (2) şi în care contururile se precizează cu o mai acuzată pregnanţă vizuală, auditivă sau chiar tactilă.

Aceste constante ale reprezentării femeii sînt ilustrative şi pentru caracterizarea mecanismului trăirii erotice. În

acest sens, acolo unde contururile sînt sublimate iar detaliile sînt reduse la esență avem a face cu un sentiment figurat ca aspirație, ca tensiune erotică îndreptată spre icoana femeii (situată în viitor, în poezia erotică de tinerețe și în trecut, în poezia de maturitate, mai ales în elegii), în timp ce acolo unde detaliile indică o prezență cu mai multe accente figurative a femeii sentimentul e trăit la modul frust, aspirația se confundă cu obiectul ei, tensiunea erotică se rezolvă.

Cu toate acestea, momentul împlinirii erotice, al coincidenței între năzuință și realizare este foarte slab reprezentat în poezia erotică eminesciană care e, în esența ei, una a nerealizării și neîmplinirii sentimentului erotic, figurare pură a tensiunii erotice condamnate la nerezolvare și dezechilibru.

În această ordine, a iubirii neîmplinite, minată de nerealizare, pîndită de spectrul distanței mereu reînnoite între eul poetic și obiectul aspirației sale erotice, se pot pune în lumină similitudini de esență între sentimentul erotic eminescian și mitul "iubirii pasiune" ilustrat de legătura amoroasă, ce a dobîndit valoare de prototip, dintre Tristan și Isolda, mit ale cărui linii semnificative au fost mai apoi integrate, în noi structurări și configurări, firește, poeziei trubadurilor.

"Cunoașterea prin suferință, scrie Denis de Rougemont, este secretul mitului lui Tristan, iubirea-pasiune, neîmpărtășită și în același timp combătută, avidă de o fericire pe care o respinge, înălțată prin catastrofa sa - iubirea reciprocă nefericită "(3). Această iubire reciprocă nu este" iubirea pentru celălalt așa cum este el în realitate. Ei se iubesc unul pe altul, dar fiecare îl iubește pe celălalt numai plecînd de la sine însuși, nu de la celălalt. Nefericirea lor își are astfel originea într-o falsă reciprocitate, mască a unui dublu narcisism"(4).

Absolutul iubirii îl constituia, în eposul tristanian, moartea, care îngroșa articulațiile tensiunii erotice la dimensiuni paroxistice, într-o orgiastică dezlănțuire de sentiment, ce îi extrăgea pe cei doi protagoniști de sub tutela umanului, a dispariției realului empiric, inserîndu-i într-o dimensiune transumană. Mitul iubirii - pasiune poate fi redus la liniile lui semni-

ficative esențiale astfel: iubirea reciprocă (narcisism în dublă instanță, de altfel, în care propria imagine e prinsă în aparența conturelor altui corp), iubire nefericită însă își află suprema împlinire doar în moartea care unifică salutar disparitatea ființelor, rezolvînd duplicitatea alterității într-o benefică unitate cu Totul și ridicînd în plan absolut relativul.

Iubirea de acest tip nu este una prin care sentimentul și-ar istovi potențialitățile în împlinire, ci, dimpotrivă, una care se hrănește cu fervoarea obstacolului mereu reînnoit, ale cărei virtualități rămîn mereu deschise spre o țintă în mișcare, ce nu se subordonează aspirației, o iubire care, s-ar zice, își conține în însuși miracolul apropierii obstacolul.

La Eminescu, de asemenea, sentimentul erotic este minat de o fundamentală neîmplinire, rămînînd la stadiul de aspirație ce caută în van să atingă o țintă care se îndepărtează progresiv și care se situează în absolut. Femeia are în erotica eminesciană, chiar atunci cînd spațial este situată în plan apropiat, atribute ale depărtării (răceala mîinilor, glasul stins,etc.) În aceeași ordine s-a observat de către critică faptul că femeia apare în unele poezii" ca o prezență ce reflectă delimitează și definește prin reflectare ființa celuilalt" (5).

Eul se regăsește mereu, cu fervoare narcisistă neobosită în femeie, iubita ia chipul bărbatului, trăiește prin acesta, la fel cum Tristan iubea în Isolda o imagine făurită de el, propria lui imagine actualizată în substanța unui alt corp. Obstacolele care minează împlinirea sentimentului erotic (alimentînd, de fapt, tensiunea erotică ce nu riscă niciodată să se destindă) sînt, la Eminescu fie proveniența diferită, natura distinctă (sau opusă) a celor doi protagoniști, fie vocația existențială diferită a lor.

În Luceafărul, neîmplinirea erotică (Hyperion/Cătălina) are ca sursă incompatibilitatea organică a celor doi, în timp ce în unele idile neîmplinirea se datorează vocației ontologice diferite (în Floare albastră, de exemplu, bărbatul aparține imaginarului și depărtării, în timp ce vocea tentatoare feminină conține valențele apropierii, trăirii nude, imediate).

Mitul Erosului-pasiune mai este relevabil în poezia eminesciană mai întîi printr-un element de structură în esenţa lui trubaduresc: invocaţia, imploraţia adresată unei Donna angelicata, ale cărei trăsături, sublimate pînă la rafinament botticellian, prind contururi hieratice de icoană. În astfel de poezii, poezia bărbatului este vădit (sau jucat?) subalternă, iubirea consumîndu-şi inflexiunile în adoraţie cvasimistică. Astfel de structuri, în care invocaţia are o pondere funcţională însemnată, parcurg traiectul întregii evoluţii poetice a lui Eminescu, de la Amorul unei marmore sau Venere şi Madonă, pînă la invocaţia modulată pe fundal naturist din idile şi la dezintegrarea sau poate refuncţionalizarea invocaţiei în elegii, unde funcţia ei se schimbă (inversează), invocaţia admonestînd femeia ce nu se arată la înălţimea exigenţei iubirii bărbatului, ca în, de exemplu, S-a dus amorul...

Poate că poezia care păstrează cele mai evidente accente ale mitului iubirii-pasiune este Iubind în taină..., în care iubirea e figurată ca voluptate dureroasă inexprimabilă. Mai întîi, ritualului erotic pasional-trubaduresc îi aparţine neexprimarea dragostei, păstrarea tainei ("Iubind în taină am păstrat tăcerea") ce se însoţeşte cu un alt element constitutiv al iubirii-pasiune, durerea şi insaţietatea perpetuă ca expresie a fatalităţii erosului ("Nu vezi că gura-mi arsă e de sete/Şi-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,/Copila mea cu lungi şi blonde plete?").

Poezia eminesciană nu este altceva decît o succesiune de pulsiuni apropiat/depărtat, între care îşi găseşte expresia sentimentul eminescian al fiinţei, împărţită între relativ şi absolut, aspiraţie titaniană şi renunţare sceptică. Erosul eminescian are, pe lîngă valenţe ale depărtării, şi manifeste conotaţii thanatice; ca şi în mitul tristanian Erosul se contopeşte cu Thanatos, în alternativele acestei dialectici aflîndu-şi expresia transgresarea diferenţei specifice dintre cei doi poli ai ritualului erotic pe care-i inserează în genul proxim al unei aceleiaşi definiţii a iubirii ca fatalitate a suferinţei şi morţii. Prin moarte se efectuează de fapt întoarcerea în Natură, unirea cu stihiilr, după cum sublinia şi Edgar Papu: "Doar situarea poetului în depărtare va permite, prin intermediul cuplului Amor/

Mors, acea îmbrățișare cu natura" (6).

Valențe tanatice amorsează erosului și acel "farmec dureros" care este, după Vianu "un dor metafizic, aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie, năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndestulată niciodată" (7). Se poate foarte ușor remarca apropierea (aproape echivalarea) structurală și funcțională dintre mitul iubirii-pasiune și "farmecul dureros", atît de caracteristic poeziei lui Eminescu, Marcate, amîndouă aceste reprezentări, de prezența suferinței, a "bolii" erotice, tot amîndouă sînt figurate sub spectrul aspirației neconsumate în prezent și efemer, neconvertite în act, păstrate așadar în vagul posibilului care poate însemna însă, în acest caz, și vigoare inepuizabilă a virtualului.

Accentele pasionale în poezia eminesciană există și nu pot fi eludate, ele fiind susceptibile de a fi reliefate atît în planul expresiei lirice ("farmecul dureros" cu toate derivațiile și determinările lui), cît și în planul atitudinii lirice (invocația, figurația ceremonial-erotică din Pajul Cupidon sau Făt-frumos din tei, tehnica obstacolului, narcisismul erotic,etc).

Se poate observa cu ușurință că, treptat, accentele pasionale pierd din pondere, mitul iubirii-pasiune se dezagregă progresiv sub impulsul noii vîrste a lucidității și rațiunii sceptice în care intră poezia eminesciană. Ceea ce înainte era exprimat spontan și necenzurat critic, este acum sancționat de luciditatea poetului care pune mereu în fața sentimentului o prismă ce-l descompune în mișcări afective primare, demontînd cu necruțătoare apetență analitică mecanismul iubirii.

N O T E

1)D.Popovici, Poezia lui Mihai Eminescu, București,Editura Tineretului 1969,p.258.
2)Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, București, Minerva, 1971,p.77.
3)Denis de Rougemont, Iubirea și Occidentul, București, Univers, 1987, p.49.

4)op.cit., p.49.
5)Ioana Em.Petrescu, Eminescu - modele cosmologice și viziune poetică, București, Minerva, 1978, p.161.
6)Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, p.14o.
7)Tudor Vianu, Poesia lui Eminescu, București, Cartea românească, 193o, p.81.

BIBLIOGRAFIE CRITICA

Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, București, Minerva, 1971

Ioana Em.Petrescu, Eminescu - modele cosmologice și viziune poetică, București, Minerva, 1978.

D.Popovici, Poezia lui Mihai Eminescu, București, Editura tineretului, 1969

Denis de Rougemont, Iubirea și Occidentul, București, Univers, 1987.

Tudor Vianu, Poesia lui Eminescu, București, Cartea românească, 193o.

Stud. Bogdan GYARMATH
Anul I, Bucureşti

APA CA NARCIS ŞI ECO ÎN OPERA LUI MIHAI EMINESCU

Peisajul eminescian este, spre deosebire de cel al scriitorilor din epocă, de o extraordinară profunzime. Descrierile de natură sînt privite introspectiv, poetul căutînd reflexul naturii în psihismul său. Caracteristic peisajelor din opera lui Eminescu este repetarea aceloraşi motive: codrul, marea, izvorul, teiul, ceea ce face ca ele să-şi piardă caracterul propriu devenind clişee obsesive. Critica a intuit acest lucru şi de aceea se vorbeşte despre teiul eminescian, izvorul eminescian, codrul eminescian. Această caracteristică a descrierilor de natură va culmina în lirica lui Bacovia unde "copacii albi, copacii negri" au doar puţine puncte comune cu peisajele din pastelurile lui Alecsandri, devenind doar o vagă iluzie a realităţii. Din acest punct de vedere, Eminescu se află undeva la mijloc între cei doi poeţi. Natura sa este formată din simboluri obsedante. Iată deci că putem desciffra nişte simboluri care se ascund în spatele descrierilor eminesciene. Spre deosebire de pastelurile lui Alecsandri, contemporanul său, unde are loc o explozie dinlăuntrul poetului spre natura care-l înconjoară, la Eminescu are loc o implozie care interiorizează şi concentrează peisajul în psihicul poetului.

Apa eminesciană, ca o componentă a peisajului, suferă şi ea o implozie dinafară înspre poet. Ea devine o mandala,desen asupra căruia se concentrează atenţia yoghinului pentru a fi apoi proiectată spre interior. Apa este deci cea care captează atenţia privitorului care o proiectează concentrînd-o într-un fascicul mult mai puternic spre interior. Tocmai de aici şi calitatea apei eminesciene de a da naştere la materie. În apă spiritul capătă corp. Luceafărul se naşte din mare. El cade în apa care se roteşte concentrînd spiritul într-un maelström din care capătă corp material. "Şi apa unde-au fost căzut/In ceruri se roteşte/Si din adînc necunoscut/Un mîndru tînăr creşte" In vortescul astfel creat, spiritul se încheagă printr-o concentrare caracteristică oricărei mişcări concentrice în spirală,

rezultatul fiind materia. Procesul invers este mult mai lin, dar mediat tot de apă. Faraonul Tlà moare printr-o cufundare în lacul din piramidă care mediază trecerea sa spre spirit. Tot prin intermediul apei păşeşte în moarte şi bătrînul Euthanasius care se confundă cu peisajul din jurul izvorului lăsînd algele să-l cuprindă. Apa mediază şi trecerea Cezarei spre noua viaţă care o aşteaptă pe insula lui Euthanasius şi tot ea este cea care priveşte corpurile celor doi iubiţi după moarte. De altfel, în nuvela "Cezara", personajele principale - Cezara, Ieronim şi Euthanasius - trec spre moarte prin intermediul apei.

Fluidul apare la Eminescu ca un element feminin. In poeziile de tinereţe, apa este personificarea iubitei. "Cum nu-i vîntul ce aleargă/Pe oglinda largă/Luciul apei de-l încruntă/Cu unda măruntă?//Căci aş trece suvenire/Blîndă de iubire/Peste-o mare de misteruri/Ce coprinde ceruri//Printre visele amare/A copilei care/O ador, o cînt cum cîntă/Harfa pe o sîntă".

Oglinda mării este simbolul psihicului feminin, al femeii, anima peste care trece vîntul - animus. Caracterul feminin al apei este subliniat şi de faptul că este patronată de lună, simbolul clasic feminin. Scrisoarea I este sugestivă în acest sens: "Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci /.../ Peste cîte mii de valuri stăpînirea te străbate/Cînd pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate". Apa apare asociată întotdeauna, cum se poate vedea, cu un element feminin. Acesta este fie iubita, fie luna sau lebăda despre care Bachelard vorbeşte ca despre un complex. Ea este simbolul apei şi al nudului de femeie pe apa (vezi "Lebăda").

O problemă care frapează cititorul poeziilor lui Eminescu este lipsa apei sub formă de ploaie. Ea este izvor, rîu, fluviu, lac, mare, gheaţă dar nu ploaie. Răspunsul este însă că ea este un simbol celest, o sămînţă uraniană care fecundează pămîntul feminin, fiind deci masculină şi asociată mai mult cu focul cerului. Ca element masculin ea nu apar deci la Eminescu, interesat de apa feminină, însă face o carieră strălucită la Bacovia. De altfel, o singură dată am întîlnit ploaia în poezia eminesciană şi anume în "Fata din grădina de aur". Aici zmeul - element masculin - pătrunde la fata de împărat preschimbat, asemenea lui

Zeus în ploaie. "A doua zi el se făcu o ploaie/In tact căzînd, aromată lin/Şi din fereşti perdelele le-ndoaie Burînd prin ţesături de in". Iată deci că, chiar atunci cînd apare sub forma aceasta ea este masculinizată.

Apa poate fi privită şi din alt punct de vedere - în componenta ei narcisică. Gaston Bachelard, chiar dacă nu o numeşte, el aminteşte de apa ca logos atunci cînd o consideră "stăpînă a limbajului fluid, a ritmurilor şi a dorinţei de a comunica".Logosul apei intră însă în parte la componenta narcisică a ei, deoarece narcisismul are două caracteristici: una vizuală, concretizată în mitul propriu-zis al lui Narcis şi un auditivă pe care o putem desprinde din mitul lui Eco. Aşa cum Narcis se priveşte pe sine în apă şi Eco se aude pe sine.

Apa lui Eminescu are cele două valenţe narcisice pe care le găsim,fie împreună, fie separat. Nilul, aşa cum apare la începutul nuvelei postume "Avatarii faraonului Tla" are atît o caracteristică vizuală,ca purtător de oglinzi,cît şi una auditivă îngînînd cîntarea-cîntărilor". Găsim în acest fragment esenţa teoretică a apei eminesciene: ea este narcisică deoarece este oglindă, adîncimea ei nu este una reală ci obişnuită prin suprapunerea oglinzilor care se mişcă una peste alta. Aceasta face ca ea să nu mai fie fluidă, avînd o tendinţă de dizolvare a propriului chip şi a propriilor gînduri. Apa devine omogenă coagulînd proiecţia lui Narcis în apă şi comentînd gîndurile care apoi se răsfrîng înapoi într-un fascicul supraconcentrat spre cel ce oglindeşte. Aceasta este funcţia de "mandala" a apei. Narcisismul în sine este asemănător cu concentrarea yoghinilor deoarece porneşte de la o exteriorizare a gîndurilor pe care oglinda le omogenizează şi le interiorizează, rezultatul fiind melancolia narcisică despre care se vorbeşte atît în literatura psihanalitică. În particular, la Eminescu acest proces este mult mai profund deoarece suprapunerea oglinzilor - linţolii de cristal - dau proiecţiei o adîncime nebănuită iar componenta sonoră a proiecţiei dă actului narcisic o perfecţiune şi o finalitate nebănuită şi greu de găsit chiar în cadrul mitului propriu-zis care operează doar cu o singură oglindă lipsită în acest fel de adîncimea de aici.

Tot în acest fragment din Avatarii putem vedea o altă caracteristică a apei, constantă a apei eminesciene: apa funestă, simbol al morții, moartea văzută de poet tot ca o prezență feminină deoarece este asociată cu luna și cu marea. În fragmentul de față, apa este "lințoliu de cristal". El învăluie trupul lui Narcis după ce îi captivează privirea, proiectîndu-i propria imagine care hipnotizează. Lințoliul fluid este ultima treaptă a actului narcisiac deoarece apa învăluie trupul narcisului fiindu-i mormînt și lințoliu. Iată deci cum "Avatarii faraonului Tla" reprezintă o cheie a simbolisticii apei în opera lui Eminescu.

Apa narcisiacă este reversul fluid al lumii pămîntene. Ea are o istorie, revers al istoriei pămîntene pe care o povestește Nilul în Egipetul. Ca ecou al ei, Nilul este depozitarul istoriei. Fapte petrecute în trecutul îndepărtat sînt repovestite de fluviu ce traversează o lume (componenta spațială) și o istorie (componenta temporală a narcisismului). "Rîul sfînt îmi povestește cu-ale undelor lui gure/De-a izvorului său taină, despre vremi apuse sure". Imaginea spațială reflectată în undă și ecoul "vremilor apuse" dau caracteristica esențială a apei la Eminescu. Puțin mai jos apare și cuvîntul-cheie pentru decriptarea simbolului apă: "Glasul lunei, glasul mărei se-mpreună-n infinit". Iată țelul final și scopul pentru care poetul se privește în unda apei, ascultă vocea vînturilor, izvoarelor, fluviilor și este atent la glasul lunii, "stăpîn-a mării" din Scrisoarea a III-a. Iată de ce apa eminesciană are o caracteristică temporală și una spațială deoarece numai spațiul și timpul au o întindere infinită.

În sonetul Coborîrea apelor, curgerea apei este departe de a fi doar în spațiu. Chiar dacă ele curg de la un punct spre un alt punct, ele cresc pe parcurs: sînt la vîrsta copilăriei, învățînd "oceanica lor limbă" apoi trec prin diferite vîrste pentru ca, în final, să uite "al tinereței dulce glas". Ele cresc ca vîrstă dar și ca adîncime. "Dar cum adîncul apei s-adîncește/ Im glasul lor a sunetului scară". Componenta sonoră este și ea legată de cea vizuală dată de adîncime. Apa apare sub caracteristicile ei spațiale și temporale, vizuale și auditive.

În testamentul lui Eminescu Mai am un singur dor, fluidul cristalin apare sub formă de mare statică şi de izvor care curge. După rugămintea de a fi lăsat să moară la marginea mării, poetul cere ca "pe-ntinsele ape/Să am un cer senin". Cerul senin va avea ca proiecţie în oglinda fluidă o mare senină. Marea, la rîndul ei, se reflectă pe oglinda cerului şi din această proiecţie infinită a cerului în mare şi invers se ajunge la o confundare a celor două elemente. Trupul poetului va fi proiectat în infinitul pe care îl produce narcisismul acesta cosmic. În continuare sînt amintite apele curgătoare, "pe rînd cu zgomot cad izvoarele-ntr-una" care dau o sonoritate apei. Într-adevăr izvoarele au o influenţă sonoră asupra mării care "va geme de patemi". După regula narcisismului auditiv "vîntul aspru" al mării se va reflecta în cerul senin, rezultatul fiind un ecou al patimilor poetului care îl va proiecta şi pe cale sonoră în infinitul atît de drag lui.

Moartea este departe de a fi una mioritică. Ea nu este o pierdere în natură ca a bătrînului Euthanasis ci o suspendare între două oglinzi: mare şi cer care îl proiectează astfel în infinit. De altfel, în budismul de tip zen, două oglinzi puse faţă în faţă sînt simbolul infinitului. Corpul poetului rămîne în acest fel nemuritor. Aceeaşi moarte prin narcisism o întîlnim şi la faraonul Tla care rămîne suspendat între locul din piramidă şi cerul de deasupra sa. În poezia "Cînd privești oglinda mărei" poetul defineşte narcisismil sub forma pericolului care-l paşte pe cel ce rămîne proiectat între oglinda apei şi a retinei. "Un minut dacă te-ai pierde/Tu măcar/Sub noianul mărei verde/Si amar/ Golo umeda-i pustie/Ca-n sicriu/Te-ai simţi pe vecinicie/Mort de viu". Pericolul pierderii în infinit este mare deoarece Narcis rămîne şi el între oglinda izvorului şi cea a retinei. Cele două oglinzi dau naştere infinitului, aşa cum am spus. Eminescu realizează pericolul dar şi infinitul care apare deoarece el se simte "pe vecinicie" mort de viu. Această sintagmă este specifică narcisismului poetului. Oximoronul "mort de viu" apare şi în "Luceafărul" care este "un mort frumos cu ochii vii". Luceafărul este şi el născut din proiecţia cerului în mare. Născut din mare mama sa, el are natură umană dar are şi aparenţa morţii deoarece este

Geometria furnizează lui Eminescu o nouă metaforă temporală: cercul, oarecum înrudit cu roata timpului. Roata în mod firesc, se învîrte în sensul acelor de ceasornic, punctînd un timp ce "curge" normal. Mişcarea înapoi a roţii ("s-a-ntors roata lumii") e expresia unui grav dezechilibru extins la scara generală a umanităţii, a istoriei. Roata care "cuprinde toate spiţele deodată" se înrudeşte îndeaproape cu cercul. Secvenţe ale circumferinţei cercului destinate unor euri succesive îşi au corespondentul în "spiţele" roţii. Sinele e veşnic şi se întregeşte dintr-o succesiune neîntreruptă de euri. Dionis găseşte în vechea carte a lui Zoroastru un "păienjeniş" singeriu de cercuri. Fascinat de trecut, pune degetul în centrul figurii, iar cercurile încep să se mişte iar în acelaşi timp o "mînă nevăzută" îl trage spre trecut. Gestul pare a corespunde unei încercări de a roti cercul pentru a se plasa într-un alt punct de pe circumferinţă, destinat unui alt eu. Pentru Dionis, timpul istoric se continuă cu cel mitic[1]. El poate reconstitui o copilărie a eului, în istoricitate, aflată sub semnul "basmului" şi al "eresului", şi o copilărie a sinelui ce ajunge pînă la Zoroastru, pătrunzînd astfel într-o durată mitică.

Trecutul nu mai e doar un timp al memoriei[2] (ci şi al imaginaţiei), după afirmaţia lui R.Caillois, ci şi al imaginaţiei. Aceleaşi precizări spaţiale transmit informaţia temporală. Timpul istoric, al eului, se reflectă în spaţii exact delimitate, descrise atent, spaţiile largi, ambigue poartă în sine durata mitică, ea însăşi ambiguă ("cărare", "sure văi de chaos" etc).

N O T E

1)Ioana Em.Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

2)G.Liiceanu - Tragicul. O fenomenologie a limitei şi a depăşirii, Univers, Bucureşti

3)Roger Caillois - Eseuri despre imaginatie, Univers, Bucureşti, 1977.

suspendat între oglinzile cosmice ale cerului şi mării. Suspendarea aceasta îl face veşnic deoarece narcisismul naşte infinit iar Demiurgul nu-l poate sustrage acestei veşnicii. Spaţiul acesta dintre oglinzi este asemenea unei "Black hole" din care odată intrat este imposibil să ieşi. Poetul îşi dă seama că narcisismul nu reprezintă moarte ci o proiecţie în infinit care nu poate fi caracterizată decît printr-un oximoron de felul "mort de viu".

Actul narcisic poate fi refuzat, iar Toma Nour, după trădarea lui Poesis, tulbură apa izvoarelor, fără a-i strica oglinda care devine astfel o "icoană vie" a sentimentelor sale. Refuzul actului devine în acest fel o acceptare şi, mai mult, o adaptare a narcisismului la situaţia sa.

Stud. Puiu HITICAŞ
Anul III, Cluj-Napoca

SITUAREA SPAŢIOTEMPORALĂ A IPOSTAZELOR ENUNŢIATIVE FICŢIONALE ALE "EU"-LUI LIRIC ÎN POEZIA "RENUNŢARE" DE M.EMINESCU

Vom încerca, în lucrarea de faţă, să circumscriem nivelul global, integrativ, al procesului de configurare a sensului în poezia "Renunţare", prin explorarea cadrelor şi cîmpurilor referenţiale prin care se instituie coordonatele spaţio-temporale ale lumii textului.

Analiza noastră se va axa pe reconstituirea cadrelor referenţiale şi integrarea lor în cîmpuri unitare ce articulează la rîndul lor, cîmpul referenţial intern global sau lumea ficţională a textului[1]. În decelarea iniţială a cadrelor şi integrarea lor, ne vom ghida după delimitarea ipostazelor enunţiative ficţionale ale eului liric, propusă în lucrarea noastră prezentată la sesiunea anterioară a acestui Colocviu.

Cea dintîi ipostază, delimitată atunci, care permite o situare clară între coordonate spaţiotemporale circumscrise textual este cea a eului numit convenţional CEZARIC şi definit prin semantica specială a verbului a avea (la conjunctiv să am), interpretată de noi ca o manifestare a "dorinţei de a fi". Încercînd o situare spaţiotemporală a acestei ipostaze, observăm că primul cadru referenţial plasează eul într-o poziţie ambiguă: "Aş vrea să am pămîntul şi marea-n jumătate/De mine să asculte corăbii şi armate...". Cele două universuri pe care eul vrea să le ia în posesie sînt 'pămîntul' şi 'marea' (două substantive articulate hotărît, date, deci, ca şi cunoscute), iar elementele constituente, subsumate acestora, "corăbii şi armate" (două substantive nearticulate, dar integrate ca aparţinînd celor două cadre-universuri cunoscute). Raportarea eului la aceste cadre se realizează prin gestul-opţiune al 'luării în stăpînire' şi/sau al 'dominării' instituit la suprafaţa textului prin pronumele personal de persoana I în acuzativ şi verbul "a asculta" la conjunctiv.

Cadrul referenţial prim fixează aşadar, foarte vag, atributele eului în planul dorinţei de posesie şi de fiinţare într-o anumită lume, fără să specifice poziţia lui printr-o situare definită între anumite coordonate spaţio-temporale.

Al doilea cadru referenţial se instituie, ca şi primul, prin elemente spaţio-temporale de tip fenomenal-istoric, care nuanţează, însă, atributele ipostazei eului (cezaric) şi ale poziţiei lui în raport cu cele două dimensiuni în funcţie de care se constituie acest cadru referenţial: "De voi clipi cu ochiul, cu mîna semn de-oi face/Să-şi mişte răsăritul popoarele încoace/Sălbaticele oarde să curgă rîuri, rîuri/Din codri răsărite, stîrnite din pustiuri..."

Eul ficţional se profilează, acum, prin potenţialitatea şi rezonanţa gesturilor sale în lumea care i se subordonează. Actualizarea atributelor sale se realizează prin funcţiile a două verbe la indicativ viitor, precedate de conjuncţia condiţională "de" şi două substantive articulate din raţiuni preponderent sintactice: "De voi clipi cu ochiul, cu mîna semn de-oi face". Semnificaţia gesturilor în universul chemat la viaţă, schematizînd o extraordinară aspiraţie de dominare a eului şi manifestînd dorinţa de a fiinţa în acest univers, se constituie după un model cosmologic mitic. Sensul chemării popoarelor dintr-un nivel ontologic "secund", transcendent, într-unul ontologic prim, al lumii fenomenale, evident ficţionalizate, este unul de anulare a efortului de construcţie a acestei lumi prin punerea în mişcare a "popoarelor" Răsăritului într-un univers aparţinînd eu-lui, exprimat prin adverbul de loc "încoace". Invocarea "oardelor sălbatice" este realizată prin recursul la două toposuri cu virtuţi mitologice: "codri şi pustiuri".

Al treilea cadru referenţial ce situează această ipostază ficţională ne prezintă un "concurent" cuprins de revoltă împotriva creaţiei imperfecte a lumii.

Cele trei cadre referenţiale delimitate se instituie printr-o raportare la un univers fenomenal istoric ce se proiectează în viitor prin dorinţa de a fiinţa a eului. Acestea corespund modelului cronotopic de tip (γ) care poate fi definit deci,

ca un spaţiotimp dedublat, în care planul secund este situat într-o posterioritate inaccesibilă.

Acest aspect se va putea nuanţa mai clar în continuare.

A doua ipostază a eului care ne serveşte drept punct de reper în analiză este cea a eului numit demonic, ce se profilează în prelungirea ipostazei anterioare, definindu-se de la nivelul concretizării aspiraţiei de "a fi" şi "a stăpîni" (caracteristice, cum s-a văzut, ipostazei eului ficţional "cezaric". Cîmpul referenţial care situează această nouă ipostază se constituie prin integrarea elementelor cuprinse în două cadre referenţiale.

Ipostaza eului ficţional demonic se defineşte, mai întîi, prin atributul acţiunii (potenţiale) şi, mai precis, prin intenţia de distrugere a celor două componente esenţiale ale universului pe care le-a instituit în ipostaza de eu cezaric: "Astfel război porni-voi. Voi arunca fnealte/O jumătatea-a lumii asupra celeilalte".

Strategia de actant care defineşte, acum, eul liric este aceea de a-şi utiliza propria creaţie într-un proiect de distrugere. Ipostaza eului este realizată prin schema imagistică a "închinării" şi, la nivel abstract formal, prin funcţia gramaticală a pron. pers. de pers. a III-a în cazul dativ singular.: "oardele-i barbare duc moarte şi ruină".

În al doilea cadru referenţial, eul ficţional se profilează mai clar, ca unul ce aparţine altei naturi decît celei definite în atributele eului anterior. Într-o primă aproximare, se pot circumscrie vag contururile cadrului referenţial în care s-ar situa, acum, eul demonic: acesta ar fi biserica sau templul: "Cu mîna uscată ţinînd strana", în timp ce "deasupra mea cu aripi întinse va sta Satana", deci, o potenţială sinteză între cele două scheme biblice.

Poziţia acestui eu devine, însă, treptat ambiguă, prin localizarea lui în diverse toposuri potenţiale. Una dintre aceste trepte ale ambiguităţii este realizată prin introducerea unor elemente referenţiale ce indică o posibilă sală a tronului: "Cu

tronul meu voi pune alăturea sicriul/Cînd gloatele în lume ar tot mări pustiul/Să simt că nu se poate un Dumnezeu să-mi ierte/Cetăţile în flăcări şi ţările deşerte". Se manifestă aici şi o îndoială care marchează eul ficţional în discuţie prin semnificaţia aşezării alături de tron, simbol metonimic sinecdotic al puterii,a "sicriului", simbol thanatic. Proximitatea sintagmatică se poate transpune, însă, uşor, conform unui principiu poetic fundamental, într-o echivalenţă paradigmatică: puterea ar deveni, astfel, echivalată sau cel puţin corelată cu moartea.

Tipul de schematizare a lumii aparţine, aici, unui model (ℱ); concret, cadrul imaginar se constituie ca reflectare a scindării originare din macrocosmos, din cauza conflictului dintre cele două zeităţi tutelare: demiurgul şi demonul.

În ultimele două versuri ale celei de-a doua strofe, eul ficţional "demonic" transferă conflictul interior: "dezbinul meu din suflet", printr-un proces de extrapolare şi amplificare,într-unul ce se petrece la nivel de lumi: "într-un dezbin de lume".

Imaginea celei de-a treia ipostaze ficţionale a eului pe care o luăm în discuţie, şi pe care am definit-o în lucrarea anterioară ca cea a eului "demiurgic", ne oferă posibilitatea unei delimitări clare între lumea constituită în funcţie de un cîmp referenţial de natură fenomenal istorică şi o lume constituită în funcţie de un cîmp referenţial de natură transcendent mitică, şi, prin aceasta, posibilitatea unei delimitări simetrice între eul ficţional care aparţine unui plan şi cel care se integrează planului opus. Delimitarea lumii fenomenale de cea mitică şi a ipostazelor corespunzătoare este realizabilă în funcţie de etalarea bogăţiilor pe care, potenţial, le deţine eul "demiurgic" şi prin inculcarea convingerii că acestea nu sînt caracteristice naturii sale: "Şi tot ce-ncîntă ochii cu mii de frumuseţi/Tot ce pămîntul are şi marea mai de preţ/Grămezi să steie toate la mine în comori/Alăturea cu ele să trec nepăsători".

Delimitarea celor două lumi, cea fenomenală şi cea transcendentă, porneşte de la atributele simţirii "simţindu-mă",iar

actul se realizează într-un topos distinct "în mine": "Simţindu-mă în mine stăpîn al lumii-ntregi/Un zeu în omenire, un soare între regi".

Această definire a eului prin simţire, ca "stăpîn al lumii-ntregi", sugerează capacitatea unei moşteniri integratoare a lumii de către acesta. Toposul în care este plasat eul ficţional prin intermediul cunoaşterii integratoare este "în omenire", în ipostaza de "zeu" şi "între regi", în ipostaza de "soare". Cîmpul referenţial constituit prin nuanţarea atributelor eului (demiurgic) corespunde modelului de constituire a lumii de tip (γ).

Ultima ipostază a eului ficţional liric pe care vom încerca s-o situăm spaţiotemporal şi pe care am numit-o "chintesenţială", ne-o oferă imaginea eului celui mai personalizat, prin punerea în raport cu un "tu" invocat. Este interesant de remarcat că această ipostază se realizează prin trei cadre care au ca nucleu referenţial de generare a lumii cele trei modele de construcţie (α), (β) şi (γ), aflate într-un proces de întrepătrundere.

Ca şi în ultimele două ipostaze ficţionale ale eu-rilor, poziţia în interiorul cadrelor în care ne plasează eul este foarte greu de stabilit, datorită unei crescute ambiguizări prin generalizarea elementelor cronotopice.

Invocarea fiinţei se realizează printr-o renunţare la atributele ce caracterizează ipostatele eu-rilor ficţionale II, III şi IV şi acceptarea fără condiţii a unei lumi care capătă sens în raport cu acest "tu", cu care eul intră în dialog: "Săngenunchez-nainte-ţi aşa ca la icoană/Şi deşcriindu-ţi toată puterea fără seamă/Să-ţi zic: - Ia-le pe toate, dar şi pe mine ia-mă!" Ipostaza de eu îngenuncheat ca-n faţa unei icoane aparţine modelului de constituire a lumii de tip (α), care poate fi definit prin situarea spaţiotimpului transcendent într-o anterioritate irecuperabilă, dar are tangenţe şi cu modelele de tip (β) şi (γ), în măsura în care schema kinetică a "închinării" constituie un act exemplar, potenţial reiterabil.

Al doilea cadru referențial este cel mai bogat în conotații prin revelarea situației de refuz al ipostazelor II,III și IV, și acceptarea de a trăi într-un univers al IUBIRII: "Nu mă iubi, ca robul să fiu pe lîngă tine,/De-i trece-n jos plecа-voi a ochilor lumină/Dezmoștenit de toate, la viață abdicînd/ Să nu-mi rămînă-n minte decît un singur gînd/C-am aruncat una cu dînsul lumea-ntreagă/Păstrîndu-mi pentru mine durerea că-mi ești dragă..."

Poziția eului ("chintesențial") se ambiguizează și în acest cadru referențial, deicticele și elementele cu funcții cronotopice fiind decisive în acest proces.

Ipostaza de penitență a eului întîlnită în primul cadru referențial se clarifică acum printr-o comparație "ca robul să fiu", această notă fiind valabilă doar în apropierea persoanei invocate: "lîngă tine".

Actul trecerii "în jos" a ființei invocate va avea ca reacție coborîrea "luminilor ochilor", gest ce-este echivalent cu renunțarea la un anumit tip de cunoaștere (senzorială) și acceptarea altuia: cunoaștere prin eros.

Eul ficțional chintesențial se definește ca un summum al ipostazelor ficționale 2,3 și 4, prin faptul că, potențial, atributele acestora le deține, dar în act renunță la ele, aderînd la o ipostază de "dezmoștenit", ce abdică de la funcția agentivă, și trăiește pentru un singur gînd. Acesta nu este revelat atît prin gestul aruncării "unui sceptru" și cu el "lumea-ntreagă", cît prin asumarea trăirii întru durere "păstrîndu-mi pentru mine durerea" - realizată prin verbul la gerunziu - și nu al oricărui fel de durere, ci al aceleia a existenței întru iubire: "că-mi ești dragă".

Al treilea cadru referențial se instituie tot după un model de constituire a lumii de tip ($\mathcal{J}'$).

Eul ficțional (chintesențial) își nuanțează prin intermediul deicticelor și al elementelor nominale cu valoare referențială spațiotemporală ipostaza trăirii întru eros: "Înamorați de tine rămînă-mi ochii-mi triști/Și vecinic urmărească cum mar-

moră te misti/În veci dup-a ta umbră, cu brațele să-ntind/De-al genei tale tremur nădejdea să mi-o prind/Să-mi reazim a mea frunte de zidurile goale/Atinse de-umbra dulce a frumuseții tale". Semnalăm aici și două elemente adverbiale a căror valoare temporală contribuie la aceleași conotații ontologice: "Vecinic" și "În veci", durată existențială în funcție de care se definește raportul dintre ființa invocată și eul ficțional.

În ultimele trei versuri se constituie o spațiotemporalitate impregnată de sentimentul dragostei, în care se definește eul (chintesențial). Poziția în acest cadru referențial a eului este greu de definit, acesta fiind și el supus unui proces de ambiguizare. Elementele cronotopice se diluează, iar "locutorii" se plasmatizează:

"De-al genei tale tremur nădejdea să mi-o prind
Să-mi rezim a mea frunte de zidurile goale
Atinse de-umbra dulce a frumuseții tale."

Privit din perspectiva modelului imaginar determinant de construire a "lumii textuale" (tipul 𝒯), poemul este exemplar pentru viziunea eminesciană asupra erosului. Iubirea este înțeleasă ca ființare a "eu"-lui într-un spațio-timp proiectat în viitor și, totodată, ca o stare de permanență interioară. Astfel, Renuntare se dovedește a fi una dintre puținele poezii ale lui Eminescu care configurează un topos integrator "erotizat", în care proiecția ideală a erosului se constituie într-un cronotop actualizat printr-o diversitate maximă de coordonate: intimiste, naturale, sociale, istorice și mitologice.

N O T E

1)Utilizăm aici, conceptele de cadre și cimpuri referențiale în sensul semanticii integraționale (promovate,la noi, de M.Borcilă), Contribuții la elaborarea unei tipologii funcționale a textelor poetice, S.C.L.,1987,nr.3.

2)M.Eminescu, Opere alese, vol.I-III,(ediție ingrijită și prefațată de Perpessicius), Ediția a II-a, Editura Minerva,București, 1975.

Stud. Letiţia GURAN
Anul II, Bucureşti

PAMFLETUL SOCIAL DIN "SCRISOAREA III"
ACTUALITATEA FICTIUNII

"Cînd o operă există, ea începe a-şi afirma un conţinut, care nu este materia din care a ieşit (realitatea însăşi), ci viaţa fictivă, pe care o începe"[1].

Semnalarea acestui prim moment de fiinţare al operei este foarte importantă, din pricina statutului său de punct de răscruce; care, pe de o parte, oferă imaginea operei finite şi trimite spre relaţiile care se vor stabili ulterior între aceasta şi receptor -, pe de altă parte, punînd problema în termenii unei estetici a compoziţiei, mijloceşte întoarcerea spre momentele creaţiei - ale figurării şi prefigurării, şi conduce implicit spre stabilirea raporturilor existente între limbă şi discursul poetic, realitate - operă - cu delimitarea diferenţelor specifice, care fac posibilă trecerea de la un stadiu la celălalt.

Cercetarea acestor probleme dintr-o perspectivă sau cealaltă (estetică sau sociologică) presupune însă existenţa unei opere care să ofere largi posibilităţi de exploatare, şi care, în urma analizei - să-şi revele, ca o piatră preţioasă - alte faţete.

Recunoscut drept cel mai de seamă reprezentant al spiritului românesc, Eminescu, nu numai că "suportă" o analiză de acest fel, dar ea chiar se cere făcută, pentru a demonstra încă o dată (cu fiecare generaţie încă o dată) valabilitatea textelor sale, pentru a ajunge cît mai aproape de mecanismul care susţine poezia sa în cursa mereu aprigă cu timpul, cu perimarea şi căderea în desuetudine.

Aceste ultime două fenomene par a fi adevărate sacrilegii - pomenite fiind în legătură cu Eminescu - a cărui creaţie a fost mereu confruntată cu ideile perenităţii, viabilităţii, actualităţii, dar este bine ştiut că pentru demonstrarea unei ipoteze - trebuie luată în consideraţie şi concluzia contrară celei în cauză.

Cum un astfel de demers ar fi foarte riscant - şi n-ar

avea probabil sorţi de reuşită decît definindu-se ca unul comparatist, iar rezultatele lui nu ar fi dintre cele mai profitabile - rămîne să ne întoarcem pentru punctul de plecare la aceeaşi întrebare cheie, pe care orice cititor şi-o pune: "De ce rezistă poeziile lui Eminescu?" "In ce constă actualitatea lor?"

Aceste două întrebări ar putea constitui motto-ul unui studiu închinat lui Eminescu - pentru că aria lor de cuprindere se extinde asupra întregii sale opere poetice - ele putîndu-se aplica cu tot atîta îndreptăţire poeziei lirice, gnomice şi de idei, poeziei revoltei, "Scrisorilor" sau "Luceafărului".

La Eminescu revolta este un dat al sufletului său, este punctul din care porneşte şi în care se sfîrşeşte armonia sa cu lumea, posibilitatea comunicării. Nefericirea şi fericirea sa stau în faptul că el este un veşnic revoltat, o structură luciferică şi justiţiară totodată.

Alegerea acestei ipostaze a poetului (din perspectiva căreia să abordăm întrebarea de mai sus) este motivată în primul rînd de structura sa interioară, în al doilea rînd de structura interioară a receptorului (care nu poate exista cu totul în afara acestui atribut) şi în al treilea rînd - dar nu în cel din urmă - de realizarea de excepţie pe care o presupune atît în planul lingvistic cît şi al conţinutului - textul - Scrisoarea III.

Depărtarea modernismului de o anumită retorică - implicată de verva pamfletarului -, "scrisoarea" şi satira - ca formă de redactare - respectiv specie literară, şi chiar miza pe care recunoaşterea unor figuri celebre în epocă o presupune - pot fi puncte de discuţie în ceea ce priveşte receptarea creatoare a textului, dar privite dintr-o perspectivă estetică modernă şi (mai ales şi) sociologică, ele ar putea sfîrşi prin a fi considerate drept pseudo-puncte problemă.

I.2. Poezia, este mai mult decît simpla calchiere a realităţii - mimesis - ea creează permanent sensuri originale pornind de la realitate - o lume originală în termeni de limbaj.

Limbajul este cel care permite lectura creatoare a operei, prin multiplele referinţe pe care şi le poate asuma (mai

intîi prin chiar funcţia sa conotativă). Poezia nu este o lume încadrabilă spaţial şi temporal, decît în măsura în care această încadrare poate sluji la plasarea ei într-un context, la racordarea ei la o problematică de un anumit tip. Epoca, generaţia şi mediul social sînt factorii predeterminari, care se vor găsi într-o măsură oarecare reflectaţi în operă - fără a o subordona însă. Ei sînt doar referinţa, baza pentru unificarea semantică - direcţia receptării pe care creatorul o imprimă.

I.3. Aceeaşi diferenţă care există între operă şi realitate, se semnalează între limbă şi limbajul poetic - prima asumîndu-şi o referenţialitate strictă de tip semnificant - semnificat - cu acceptarea handicapului arbitrariului semnului lingvistic - pe cită vreme cel de-al doilea respinge acest arbitrar prin reducerea sa la minimum - scontînd pe o comunicare al cărei mesaj să fie perceput conform scopurilor autorului.

Aceste din urmă consideraţii vizează ambiguitatea, pe care o implică cu necesitate orice text poetic, dar care nu se poate confunda cu arbitrariul.

II

Avînd în vedere această intenţionalitate clară, marcată la nivelul infrastructurii textului, dar şi declarată sau implicată în subtext, poezia devine o percepţie mediată, o comunicare a unor impresii subiective (prin definiţie subiective) sau obiectivate ale autorului său.

"Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget
Cu privirea împăroşată şi la fălci umflat şi buget
Negru, cocoşat şi lacom, - un izvor de şiretlicuri
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri".

Este evident că în aceste versuri Eminescu nu face decît un portret grotesc al unui tip uman definitoriu pentru o societate. Chiar dacă iniţial poetul a avut în vedere o anumită persoană - aceea şi-a pierdut identitatea în procesul deformator pe care-l presupune transpunerea unei viziuni - şi aceea subordonată unei teze.

Calitatea de sinteză a acestui portret, asigură, în ceea ce privește receptarea, o valabilitate crescută - generalitatea care nu vizează decît formal particularul, îngăduind o lectură creatoare, o réscriere a fragmentului odată cu fiecare receptor, și chiar cu receptarea succesivă a aceluiași (receptor).

Un al doilea tip de strategie politică - mediind, ca și precedenta - contactul cu realitatea dar trimițînd în același timp spre "realitatea fictivă" - este aceea a integrării unui portret real, de mare vogă în epocă - în ipostaza de prototip - și în formula artistică a unui "cap de afiș". Acesta este în cazul Scrisorii III, C.A.Rosseti: "Si deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască/Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască"

Chiar dacă astăzi cititorul neavertizat nu mai poate nominaliza persoana satirizată, ea este oricum percepută prin poziția specială acordată de poet: "Si deasupra tuturora oastea să și-o recunoască", drept centrul organizației politice puse în discuție și identificată ca atare.

Prin aplatizarea diferenței între referința istorică și "realitatea fictivă" a operei (în sensul absorbției celei dintîi în cea de-a doua) portretul lui Rosseti devine definitoriu pentru o întreagă societate, iar Rosseti însuși o figură pitorească - prin imortalitatea pe care-o presupune prinderea sa în țesătura poemului - și mai mult de-atît - el se transformă într-un clișeu de-a gata pentru toți acei care "domnesc" asupra vreunei oști de tipul celei în discuție: "Toți pe buze avînd virtute, iar în ei monedă calpă/Quintesența de mizerii de la creștet pînă-n talpă/(...)/Oameni vrednici ca să sază în zidirea Sfintei Golii/În cămeși cu mîneci large și pe capete scufie/Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filosofie".

Realitatea este cu totul transfigurată în acest pasaj - medierea fiind aproape brutală, prin angajarea cititorului (care se presupune - a acceptat codul și convenția și deci și-a însușit un anumit orizont de așteptare) într-un peisaj grotesc - și de aceea greu recognoscibil la nivelul suprapunerii (care implică o calchiere), dar ușor la acela al delimitării unei categorii sociale cu continuitate în timp.

Grotescul din Scrisoarea III are o funcţie pur instrumentală - cum spune Edgar Papu, din pricină că nu reuşeşte să distrugă o structură şi să propună alta în loc, ci o surprinde pe aceea existentă - şi o relevă în lumina cea mai puternică. Dincolo de această imagine grotească - nici artistul nu poate merge, de aceea soluţia propusă, în condiţiile neputinţei distrugerii obiectului prin propria-i relevare caricaturală (satirică) este în afara acestei sfere - şi anume una rousse-istă - întoarcerea la vremurile de aur ale trecutului.

Libertatea pe care Eminescu, în poziţia de creator (acela care operează selecţia), şi-o asumă aici este aproape infinită - prin faptul că el scapă de sub chingile particularului - (fapt care ar fi împiedicat o receptare la cel mai înalt nivel de fidelitate, în orice perioadă temporală) şi lucrează doar la nivel de generalizare, de portret de epocă.

De aceea, "consumul de libertate al receptorului" este foarte mare, iar lucrul acesta este vizibil în imposibilitatea de fixare pe o direcţie semantică anumită.

Eminescu ţine seama aici - poate din pricina vervei sale polemice - şi desigur din pricina felului magistral în care mînuia limba - de legea supraofertei informaţionale, a copleşirii imaginaţiei receptorului cu informaţie atît cantitativă cît şi calitativă, astfel încît prin selecţie, sinteză şi analiză, perspectiva acestuia asupra fenomenului, să se extindă - tinzînd să devină atotcuprinzătoare: "Si apoi în sfatul ţării se adun să se admire/Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subţire/Toate mutrele acestea sînt pretinse de roman/Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian".

Referinţele din nou precise, la o situaţie politică bine cunoscută, pe care poetul o combate şi în articolele sale polemice - nu întrerup fluxul receptării discursului - ci îl potenţează prin figurarea unei "structuri" din nou viabile şi perfect recognoscibile în societăţile din toate timpurile - aceea a Sfatului ţării!

Demascarea atît de pregnantă a unei stări de lucruri făţiş nemulţumitoare, direcţionează atenţia receptorului în sensul dorit

de autor - implicînd adoptarea unei atitudini din partea celui dintîi - o lectură activă, care poate duce la îndeplinirea unui anumit act. De-a lungul întregii ei desfăşurări opera se probează a fi una cu un scop bine conturat şi dezvăluit în momentul cînd tensiunea dintre ambiguitatea discursului şi constrîngerea presupusă de orice act direcţionat ajunsese la maximum.

Versurile citate anterior sînt doar unul din vîrfurile acestui punct de maxim (extins) pentru că ele se succed într-o alcătuire ternară: I "Spuma asta înveninată, astă plebe, ăst gunoi/Să ajungă a fi stăpînă şi pe ţară şi pe noi"; II, Pe un ton conclusiv şi "în crescendo" faţă de precedentul, dar neatingînd paroxismul: "Tot ce-n ţările vecine e smintit şi stîrpitură/Tot ce e-nsemnat cu pata putrejunii de natură/Tot ce e perfid şi lacom, tot Fanarul, toţi iloţii/Toţi se scurseră aicea şi formează patrioţii ";III, Punctul de explozie, aruncînd o nouă lumină asupra întregului fragment şi impunînd o relectură: "Încît fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii/ Bîlbîiţi cu gura strîmbă sînt stăpînii astei naţii".

Concluziile la care ajunge cititorul cu privire la funcţia - deci semnificaţia (dacă această funcţie a fost îndeplinită) discursului poetic - nu sînt doar rodul lecturii direcţionate sau al internaţionalităţii artistului - ci ele derivă firesc din faptul că "opera literară este o sferă a potenţelor creatoare ale cititorului - domeniu de autoexprimare estetică a acestuia"[2] - care presupune chiar depăşirea conţinutului proiectat de autor şi condiţionat de forma internă a textului - prin raportarea la prezentul lecturii - un proces de "reacordare".

Toate acestea sînt posibile pentru că "Marile opere literare se raportează nu numai la materialul concret de viaţă pe care l-a transfigurat, dar şi la alte fenomene din realitate, uneori depărtate de acel material concret"[3].

Extensiunea de sens are loc mai ales în cazul în care problematica are o mare aplicabilitate cuprinzînd domenii diferite, sau dacă valoarea de adevăr a operei literare, căreia i se integrează problematica respectivă atinge un asemenea grad de generali-

tate, încît orice epocă şi societate se recunoaşte în ea: "Ne-aţi venit apoi drept minte o sticluţă de pomadă/Cu monoclu-n ochi, drept armă beţişor de promenadă/Vestejiţi fără de vreme, dar cu creieri de copil/Drept ştiinţă avînd în minte vreun vals de Bal Mabil/Iar în rest cu averea toată vr-un papuc de curtezană..."

Universalitatea unui mare poet nu stă neapărat în surprinderea caracteristicilor unei naţii - ci a trăsăturilor general umane - a comportamentului şi sistemului de gîndire general uman - specific unei perioade - dar recognoscibil în structura mereu repetabilă a societăţii, chiar dacă aflată pe o altă dreaptă a spiralei soluţiei.

Acesta ar putea fi mecanismul actualităţii şi actualizării unui poem (al unui subiect) - expus într-un mod succint - fapt pentru care ne folosim şi de variantele pe care Boris Tomaşevskyi le oferă acestui termen - cu o largă sferă de înţeles şi aplicabilitate. "1. temă actuală - adică eficienţa pentru un cerc de necesităţi culturale contemporane; 2. cea mai elementară formă de actualitate o reprezintă problemele la ordinea zilei; 3. interese general umane, care sînt în esenţa lor neschimbate de-a lungul istoriei omenirii; 4. o "definiţie" selecţionînd şi sintetizînd aceste forme ale fenomenului "Actualitatea nu trebuie înţeleasă ca reprezentare a contemporaneităţii. Cu cît tema aleasă e de mai mare însemnătate, cu atît este mai durabilă acţiunea ei, cu atît valoarea lucrării este mai asigurată"[4].

Urmărind regăsirea punctelor majore ale acestei definiţii în Scrisoarea III vom identifica pe de o parte o actualitate de tipul II, deci reprezentare a contemporaneităţii, convertită într-una de tipul III şi statutată ca atare, ambele stînd sub incidenţa celei definite drept tipul I.

În ce măsură retorica versurilor "Cînd vedem că toţi aceia care vorbe mari aruncă/Numai banul îl vînează şi cîştigul fără muncă/Azi, cînd fraza lustruită nu ne poate înşela .../Prea v-aţi arătat arma sfîşiind această ţară/Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară/Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni, de obicei/Ca să nu se-arate-odată ce sînteţi - nişte mişei! " - supără auzul cititorului modern (cu toate că retorismul formei e

aparent - ea avînd acoperire substanţială în conţinut - intonaţia şi ritmul fiind acelea care dau impresia de logocentrism) - e o problemă de gust literar al fiecărei epoci - ceea ce este însă comun tuturor epocilor şi generaţiilor este ipostaza revoltei, iar Scrisoarea III este o ilustrare de mare rafinament şi forţă a acesteia.

"Largului elan revoluţionar, fără nici un plan de rezonanţă, pura exprimare a sentimentului de revoltă şi a gîndurilor ce-l susţin, din faza începuturilor", i-a luat locul "pamfletul vindicativ al revoltatului perpetuu"[5].

Finalul poemului însuşi răsună ca o perpetuă chemare la luptă şi revoltă - iar îndeplinirea/ratarea actului comunicaţional se leagă, atît din punct de vedere al dezvoltării cît şi al "economiei" poemului de absorbirea acestui ultim apel în conştanţa receptorului:"Cum nu vii tu, Ţepeş doamne, ca punînd mîna pe ei, Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei/ Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni/Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni".

Dacă înţelegem demonismul poetului ca pe o "energie creatoare", ca pe o "electricitate a personalităţii sale artistice radiante" atunci recunoaştem cuplul stabilit de Ricoeur (în legătură cu trăsăturile discursului) ca valabil în succesiunea sa - dar dacă acordăm termenului de daimon accepţiunea sa iniţială din cultura grecească - drept "geniu mijlocitor ce uneşte lumea de sus cu cea de jos - dînd universului unitatea" atunci cuplul eveniment - sens trebuie perceput invers şi anume în cazul particular al Scrisorii III - că "discursul se produce ca sens şi se înţelege ca eveniment"[6].

N O T E

1)G.Călinescu, Tehnica criticii şi istoriei literare, în vol.Principii de estetică, pag.76.

2)M.Hrapcenko, Permitatea operei literare, în vol. Poetică,Estetică, Sociologie, Bucureşti, Editura Univers, 1979, pag.45

3)Boris Tomaşevskyi, Teoria literaturii, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p.154.

4)D.Caracostea, Poezia lui Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p.58.
5)N.Manolescu, Despre poezie, Editura Cartea Românească, 1987, p.142.

BIBLIOGRAFIE

Mihai Eminescu, Poezii, Bucureşti, Editura Minerva, 1971
Victor Ernest Maşek, Arta - o ipostază a libertăţii, Editura Univers, 1977
Boris Tomaşevskyi, Teoria literaturii, Bucureşti, Editura Univers, 1973
Ion Mucharovskyi, Intenţionalitate şi non-intenţionalitate Funcţia, norma şi valoarea estetică în Studii de estetică, Bucureşti, Editura Univers, 1974
Mihail Hrapcenko, Perenitatea operei literare în Poetică, Estetică, Sociologie, Bucureşti, Editura Univers, 1979
Dimitrie Caracostea, Poezia lui Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, Bucureşti, 1971
Aurel Petrescu, Metamorfozele creaţiei, Bucureşti, Editura Albatros, 1985
Elvira Sorohan, Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1982
Nicolae Manolescu, Despre poezie, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987
George Călinescu, Tehnica criticii şi istoriei literare în Principii de estetică, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Stud. Roxana BAROI-MIHAIL
Anul III, București

O FORMĂ A POETICII EMINESCIENE: TEXTELE DRAMATICE MARCATE COMIC

MOTTO:
"La gura sobei? Quiproquo dar...
verba celuia: Mai știi ș-asta
la ce-e fi bună?"

M.Eminescu

I. PRELIMINARII TEORETICE:

Teritoriul textului dramatic eminescian, încă marginalizat critic, mai ales în componenta sa comică, impune o optică valorizatoare.

1. Conceptul de comic este utilizat aici în accepțiunea sa cea mai generală (dar și cea mai cuprinzătoare) de "excitație acționînd în sensul rizibilului printr-un obiect oarecare"[1].

Numim texte dramatice marcate comic toate textele în care poate fi identificat cel puțin unul dintre registrele: satiric, parodic, grotesc, ironic, umoristic. Fiecare registru comportă modalități specifice de realizare, cum ar fi:

a) Registrul satiric: satira propriu-zisă, sarcasmul, invectiva, pamfletul;

b) registrul parodic: burlescul, bufonescul, parodia propriu-zisă, parodia fără obiect numit;

c) registrul grotesc: caricatura, Kitsch-ul;

d) registrul ironic: ironia romantică, autoironia, ironia dramatică, tragică;

e) registrul umoristic: umorul negru, Witz-ul, aforismul.

Fiecare dintre aceste forme specifice poate fi identificată la nivelul textului printr-o serie de procedee: lingvistico-logice (fonetice, lexico-fonetice, lexicale) sau logico-stilistice (onomastica, repetiția comică, echivocul, comparația comică,

inversiunea, parantezele comice etc.). Analiza textului dramatic eminescian nu va urmări doar identificarea acestor procedee, ci stabilirea interrelaţiilor dintre procedee, în vederea conturării conceptului de comic în această parte a operei eminesciene.

2. Utilizăm aici conceptul de <u>poietică</u> în accepţiunea "împămîntenită" la noi de Irina Mavrodin[2]: disciplină a operei pe cale de a se face, "<u>in statu nascendi</u>", a devenirii textului. Prin urmare, investigaţia situată în domeniul poieticii poate pune în valoare cel puţin două aspecte: pe de o parte, sensul devenirii fireşti a formelor; pe de altă parte, specificul "facerii", cu alte cuvinte al creativităţii.

După obiectul lor strict pot fi definite două forme particulare ale <u>poieticii</u> textului eminescian:

a) <u>poietica variantelor</u>: fie drept exemplu cazul multiplelor variante ale comparaţiei "o prea frumoasă fată" din <u>Luceafărul</u>: analiza laboratorului eminescian, nu în sensul purei comparatistici a variantelor însă, ci din perspectiva tensiunii între proiectul prealabil acţiunii de instaurare a operei şi proiectul în act prin care aceasta este instituită, conduce la nouă viziune nu atît asupra felului cum lucra Eminescu, cît a felului cum ia fiinţă textul eminescian.

b) <u>poietica textelor dramatice</u>: aceste texte (similar variantelor!), tot datorită caracterului lor bruionar dar vast proiectat, constituie un vizibil punct de emergenţă în spaţiul scripturalului a secretelor legi ale endogenezei textului eminescian.

II. <u>PROPUNERE PENTRU O ANALIZA A TEXTELOR DRAMATICE MARCATE COMIC</u>

Datorită stadiului de proiect al acestor texte, "comicitatea", indiferent de registru se realizează formal - prin limbaj şi factual - cel de situaţie, dar deloc prin modelarea materiei comice.

Asocierea specifică a procedeelor de creare a comicului conduce la identificarea frecventei interferenţe a registrelor:

Titlul Infamia, cruzimea şi desperarea sau Peştera Neagră şi Căţuile proaste sau Elvira în desperarea amorului[5] este decantat din ironic şi parodic: ca sintagmă în sine evidenţiază, bine mînuit, procedeul ironiei romantice (prin atitudinea aluzivă întoarsă spre deriziune: sintagmatizarea comică a unei paradigme a tragicului alături de conotaţia ambiguă la care se adaugă elementul onomastic compromis prin anecdotic), ca semn investit cu valoarea de concentrare a întregului text ce urmează - comedia! - este un exponent parodic concentrat, parodie titlurilor de dramolete şi comedioare româneşti ce degradau teatrul timpului.

Aceeaşi asociaţie - ironic/parodic - este servită de un procedeu lingvistico-logic din nivelul fonetic: cacofonia "Ce e viaţa noastră/.../Muscă căzută-n lapte ori şoarec în ninsoare"[3], investită cu forţa sa comică pentru că se situează într-o serie comică, tirada: "Ce este viaţa noastră - O ciorbă fără stele,/ Papuc făr' de călcîie, ciubotă fără-piele,/O gîscă fără rînză, un suflet fără soare,/Muscă căzută-n lapte...". Aici însă, rezultatul comparaţiei comice cu rădăcini în ironic şi satiric este neaşteptat: prin acumulare, procedeul ironiei romantice a devenit un pamflet cu accente de ironie dramatică - bricolaj antimetaforic ce sugerează şi trăsătura parodie fără obiect numit -: în interiorul interogaţiei retorice alcătuită din succesiunea comparaţiilor cu elemente din sfera derizoriului, notă distinctă face sintagma "un suflet fără soare", care conotează aproape dramatic contextul.

Procedeul este, de altminteri, reluat de Eminescu: "Vrei să mă scoţi tu doară din sărită/Să umblu-n lume tragic ca gîsca opărită"[4] şi conotaţia finală pare a fi a umorului negru, ales cu predilecţie de Eminescu pentru situaţiile dramatice discursive, de amplă desfăşurare retorică.

Procedeul autoironiei ca formă particulară a ironiei romantice cunoaşte în aceste texte o dublă origine: provine atît din registrul ironic - ca atitudine -, cît şi din registrul grotesc - prin caricatură - ca mod specific de realizare: "Si dacă n-aş fi rege... Zău mai că mi-ar fi ciudă.../Dar lumea... eti-

cheta... U! Cum mă pişc-un ce/M-aş scărpina şi nu ştiu de bine mi-ar şedé..."[5]. De altfel încărcătura "filosofică" a acestui nenumit ce, va fi reluată şi în Sărmanul Dionis, recurenţa indicînd în acest caz nu doar simpla circularitate a motivului, ci tocmai etapa în care se conştientiza forma unui concept exploatat abia mai tîrziu de autor.

În textul dramatic eminescian structura oximoronică marcată comic este o constantă. Alegem spre exemplificare doar un caz, cel al "urîtei bucurări": Sărut vîrful opincilor măriei-tale... şi ne bucurăm urît că videm faţa cea necinstită a măriei-tale"[6]. Este un punct în care ironia dramatică trece în sarcasm, registrele ironic şi satiric fuzionînd şi aici (de această dată funcţionează deriziunea cu adresă axiologică: opinca stă pentru imineii atotputernici!).

Această frecventă structură oximoronică marcată comic în două sau, uneori, în trei registre îşi are o explicaţie internă, cerută de poziţia pe care o deţine; iat-o reprezentată în centrul tiradei, printr-o antilogie în punctul său culminant, solicitînd maxima atenţie: "Poţi să-ţi închipui ce proşti-s dacă eu/cunosc că-s proşti şi helbet, în sfîntul cap al meu/numai înţelepciunea nu-i. E ceva vulgar..."[7].

Eminescu dezvoltă în interferenţa dintre registrul parodic şi cel satiric un procedeu preluat de la clasici: nomen omen. Preambulul este o ironie subţire abia simţită: "Venisem de la Oglobani, să mă fac popă. Cum te cheamă, mă? Zice directorul. Pavel a lui Vasile a Lelii Savului lui Mihaiu Radului"[8].

Procedeul va fi exploatat în mai multe rînduri, ceea ce semnifică o adevărată predilecţie pentru el: "Nemaiştiind ce să facă cu numele noastre lungi, directorul ne pune în rînd şi începe să spuie Tatăl Nostru latinesc pe pielea noastră: pe tine te-a chema Pater, pe tine Noster, pe tine Qui es, pe tine In Coelo, pe tine Sanctificato... asupra mea a venit In Tentationem[9]..." Atenţia specială dată numelor se poate observa şi din comparaţia variantelor la textul Gogu Tatii, unde relevante nu sînt atît mutaţiile de sens (de la Barbă-Lată la Brige-Linte), cît însuşi lucrul cu textul.

Tot de nume se leagă şi retorica subtitlului unui alt text, Furtişagurile literarii ale lui Cocovei Moretto sau Vicleniile lui Scapin traduse-n spanioleşte de Signorul don Lopez de Poeticales"[10]. Titlul Copii de pe natură! Convorbiri litterarie Romancero español este o formulă concentrată a întregului text ce constituie o parodie a comediei Viclenie şi amor a lui I. Negruzzi. Subtitlul detaliază intenţia parodică eminesciană realizată deplin în portretul şarjat: "O întunecoasă bufniţă ce cutreiera tribunalele României care-n loc de cocoveau! îngîna încet şi printre dinţi vorba: considerînd!..."[11]. Complexitatea comicului este remarcabilă: parodia iniţială (în intenţie adică) s-a transformat într-o caricatură aparţinînd registrului grotesc.

Dar marcarea cea mai deplină a succesului pe parcursul intenţie/realizare este înregistrată într-un text de mai mici dimensiuni: Shakespeare. Richard al III-lea. Dacă intenţia este pur şi simplu de persiflare a neroadelor "localizări" de pe vremuri, rezultatul devine o transpunere în spaţiul dintre burlesc (aparţinînd parodicului) şi caricatură (aparţinînd grotescului) a tragismului împins spre coşmar din piesă: "Bine. Să naţionalizăm tragedia. Din rege să facem o beşleagă turcească, din regină o virgină şi din Richard al III-lea un iezuit"[12].

Caricatura devine la Eminescu o formă acută a parodicului. Spiritul critic eminescian face din Richard al III-lea nu doar un desen umoristic aparţinînd grotescului ci şi un hibrid (beşleaga turcească, da' cu opinci"), ridiculizînd acea formă superficială a spiritului contemporanilor, impermeabil la esenţe: "Richard al III-lea: Iese îmbrăcat ca o beşleagă turcească, da' cu opinci. Musteţile cat-a cală./Scoate luleaua din ciorap"[13].

Surprinzător, aceasta se întîmplă în indicaţia de regie!

III. CÎTEVA CONCLUZII

1. Dacă interpretarea rezultatelor unui inventar al tuturor procedeelor utilizate ar putea justifica demersul către o tipologie a comicului eminescian, analiza făcută, cea a exemplelor revelatoare, cea în spaţiul poieticii textelor dramatice marcate comic, face deschiderea spre o fenomenologie a comicului eminescian.

2. Analiza poieticii lui Eminescu pune în evidență un loc geometric al înseși viziunii sale asupra comicului: faptul că, de pildă, își concentrează funcția creatoare a procedeului tocmai în forma didascaliei (care devine astfel text dramatic marcat comic!) permite detectarea direct din poietică a unei poetici. Această punte de legătură evidențiază consubstanțialitatea teoretică, dar și artistică a textelor dramatice cu proza și poezia.

3. Faptul că în acest stadiu bruionar de elaborare a textului sînt acoperite principalele interfețe ale registrelor comicului ne îndreptățește afirmația foarte generală: Eminescu are practica, experiența comicului, știe și intenționează să-l producă.

N O T E

1)Popa, Marian. Comicologia, București, Univers, 1975, p.9.
2)Mavrodin, Irina. Poietică și poetică. București, Univers,1982 p.138.
3)M.Eminescu, Opere, vol.V, p.153.
4)M.Eminescu, op.cit., p.155.
5)idem, p.153.
6)M.Eminescu, op.cit., p.153.
7)idem, p.158.
8)id, p.162.
9)id.ibid.
lo)M.Eminescu, op.cit., p.358
11)idem pp.358-359
12)idem, p.374
13)M.Eminescu, op.cit., p.374

BIBLIOGRAFIE

Eminescu,M. Opere, V.Teatru. Ed. critică, note și variante de Aurelia Rusu. București, Minerva, 1979, 814 p.

Mavrodin,Irina. Poietică și poetică. București, Univers, 1982, pp.135-17o.

Popa, Marian. Comicologia, București, Univers, 1975, 479 p.

Stud. Rodica FRENŢ
Anul II, Cluj-Napoca

O INTERPRETARE SEMIOTICA A CUVINTELOR SCURTE

În analiza de faţă, vom utiliza semiotica în sens de procedură descriptivă, mai frecvente fiind apelurile la componentele sintactice şi pragmatice. Inţelegem, prin sintaxă, în termenii lui Morris, relaţiile dintre semne, iar, prin pragmatică, relaţiile dintre semne şi utilizatorii lor.

Întrucît literatura îşi construieşte singură referentul, semantica ei este realizată exclusiv prin reevaluarea componentului sintactic şi pragmatic, semnificaţiile multiple ale semnelor literare derivînd din multitudinea relaţiilor sintactice şi pragmatice.

Orice model semiotic, aplicat la diverse domenii şi deci şi la literatură, are un nivel descriptiv (literal) şi un nivel interpretativ (nonliteral), care ţine cont de relaţia dintre textul literar, de exemplu, şi epistema epocii, de normele discursive, textuale etc. Dimensiunea descriptiv-analitică, în tradiţia structuralistă, a avut tendinţa unei acute formalizări, acest fapt dînd cîştig de cauză aserţiunilor de poetică. Intrucît poetica îşi propune să descrie comunicarea poetică drept o comunicare de tip total, <u>poemul = obiect total</u> (Greimas 1975: 293), antrenînd structuri acronice, nivelul descriptiv, într-o primă fază a analizei, poate coincide cu structura lingvistică a textului. Cele două universuri ale poemului, cel lingvistic, care este analizat din punctul de vedere al componentei sale verbale, semantice şi sintactice, şi cel argumentativ (pragmatic) care cere analiza enunţării, adică analiza relaţiilor dintre locutor şi receptor, într-o situaţie de timp şi loc determinată specific, cele două universuri, deci, pot sublinia relaţia dintre planul expresiei şi planul conţinutului, o relaţie obligatorie în textul literar, cu vechi rădăcini în teoriile de tip retoric şi stilistic (Greimas 1975: 291).

Din punctul de vedere al caracteristicilor poeziei, remarcăm, după Samuel Lévin, mai ales două: 1) particulara unitate

a structurii poeziei consistînd mai cu seamă din fuziunea expresiei cu a conţinutului şi 2) poezia tinde, prin chiar forma sa, să persiste în memoria noastră, să fie prin excelenţă memorabilă pentru a face loc impresiilor, ideilor, actelor etc., spre deosebire de limbajul obişnuit care, pe măsură ce este înţeles, nu e necesar să fie memorizat.

Intrucît "poezia rezultă din fuziunea intimă a planului expresiei şi a planului conţinutului" (Greimas 1975: 291), analiza trebuie să releve excesul de semnificaţii ale poemului pe baza unei economii de semnificanţi (Carpov 1987: 16), ceea ce duce la depistarea valorilor simbolice ale semnelor literare. Dar semnificaţiile apar printre sistemele de conotaţii care ni se impun ca sisteme deformante ale semnificanţilor, în sensul în care semnificantul este la rîndul lui purtătorul unei semnificaţii. Acest fapt nu poate apărea decît în cadrul sintaxei semiotice, deci a relaţiilor dintre semne, precum şi din investiţiile culturale ale celor care întrebuinţează semnele, deopotrivă emiţători şi receptori.

De asemenea, semnificaţiile multiple ale semnelor literare rezultă şi din caracterul totodată închis şi deschis al structurilor literare. Dacă din punct de vedere lingvistic, caracterul închis se poate demonstra printr-o gramatică specială care are la bază categorii de construcţie şi reguli de funcţionare (Greimas 1975: 285), din punctul de vedere al caracterului deschis, deci al nivelului hermeneutic, poemul tinde spre discurs, categorie a comunicării literare în toată complexitatea ei.

Discursul poetic se caracterizează, după Nicolae Ruwet (1981: 92-112), printr-o dublă structurare, şi anume: se supune pe de o parte, principiilor gramaticale, semantice şi pragmatice ce regizează întregul text, pe de alta, se proiectează principiul echivalenţei asupra secvenţelor (metru, rima etc), ambele structurări intrînd în interacţiune şi creînd efecte de sens speciale. In fond, sîntem tot pe planul conotaţiilor sau al sistemului conotativ, aşa cum l-a discutat L.Hjelmslev.

Sistemele conotative nu se pot depista decît prin cercetări autonome, ceea ce duce la descoperirea valorilor deviante

şi a altor elemente decît a celor considerate pînă atunci ca purtătoare de poeticitate, de exemplu, a prepoziţiilor, conjuncţiilor, adverbelor, pe care le vom lua şi noi în considerare într-unul din poemele lui Mihai Eminescu, Atît de fragedă...

Un grup de studii, privitoare la lexic, a evidenţiat felul în care un cuvînt e parte a unui dispozitiv complex ce generează un text determinat. Tradiţional vorbind, aşa-zisele cuvinte "pline" au un semnificat cu valori discursive specifice după felul contextelor. Celelalte cuvinte (în care recunoaştem conectivele şi adverbele), numite "instrumente" au o funcţie argumentativă şi servesc la structurarea enunţurilor, avînd, de asemenea, o valoare pragmatică stabilă, interesînt analiza numai în măsura în care sînt înscrise într-o strategie discursivă particulară (Maingueneau 1987: 96).

Conectivele prepoziţionale realizează repetiţia aceloraşi tipuri de relaţii între elemente ale domeniului semantic, putînd, prin expansiune, să genereze textul în întregime (Ecaterine Mihăilă 1984:110); este cazul, la noi, a frecvenţei cu care apar prepoziţiile de (de 12 ori), din (de 2 ori), pentru (1), ca (4), pe (3), în (3), cu (4), în faţa adjectivului (de fragedă, de uşor, de dulce), în faţa unor adjective/adverbe dintr-o sintagmă adverbială/verbală (atît de fragedă, cît de dulce, pluteşti ... de uşor), în faţa substantivelor, din sintagme substantivele/verbale, ca în: floare de cireş, mireasă din poveşti, vis de iubire, vis de lumină, îmbrăţişări de braţe, un văl pe ochii, eşti ca un înger, pluteşti ca visul, răsai ca marmura, s-aţintă de ochii, sună sub picior, nu mă ţin de pasul, tinzîndu-mi ... în deşert.

Dacă în sintagma din titlu se avansează o idee de superlativ, ea este susţinută şi de sintagma cît de, în ciuda sensului cantitativ al adverbului, spre deosebire de sintagma pluteşti ca visul de uşor, unde prepoziţia de are valenţe exclusiv gramaticale (denotative), ea fiind cerută de relaţia substantiv - adverb, nereperabilă în limba română decît prin intermediul prepoziţiei de. Dacă în sintagmele substantiv - adjectiv - substantiv (de exemplu, floare albă de cireş), relaţia posesivală este de tip analitic, realizată datorită prepoziţiei de, aceasta ob-

ligînd la nearticulare substantivul de după ea, ceea ce are ca rezultat ipostaza poetică a nedeterminării, în cazul în care prepozițiile sînt precedente de verbe (plutești ca visul), de cele mai multe ori se facilitează apariția comparației, care, în fond, se realizează între morfemul de persoană de la verb (termenul comparat) și substantivul cu prepoziția ca (termenul comparant). În celelalte cazuri, imaginea facilitată de verb - prepoziție - substantiv este de ordin metaforic (sună sub picior, s-atîrnă ... de ochii), conducînd la ideea globală a unor structuri care generează mesajul textului, comparațiile și metaforele realizînd substanțialitatea/nonsubstanțialitatea eroinei lirice.

Rămînînd la sintagma din titlu cu valoarea ei de superlativ suspendat, reținem calitatea paratextuală a titlului (Măgureanu,1983), ce programează procesul lecturii. Convenția funcției titlului permite această lectură spre argumentarea unui superlativ, pe baza structurii implicite care funcționează ca presupoziție de ordin pragmatic, de tipul: autorul intenționează să prezinte cititorului în textul X absolutul ideii de fragedă (Rodica Mihăilă,1985: 74). Astfel se validează calitatea arhisememică a titlului, polarizînd semantica textului spre ideea de mai sus. In acest proces, titlul funcționează ca un bloc de sens (Pagnini,1979), realizînd o coerență transfrastică, incitînd cititorul la găsirea unui șir de argumente pentru a se desăvîrși Si în cazul nostru, titlul este în relație de supraordonare față de discursul argumentativ ce urmează, are o funcție identificatoare, individualizînd și singularizînd poemul în cadrul unei creații. Funcția identificatoare este motivată de esențializarea ideii pe care o poartă, înlesnind interpretarea globală a poemului.

Din altă perspectivă, a lingvisticii textului, de exemplu titlul are calități meta- și intertextuale (Rodica Mihăilă,1985), după cum funcționează ca un text care proiectează un alt text, poemul însuși. Mărcile argumentației sînt, desigur, dintre elementele conective și adverbiale. Aceste veritabile cuvinte ale discursului, numite și conectori argumentativi, dețin valori pragmatice care nu sînt altceva decît "un fascicol de presupuneri,

intenţii, presupoziţii, atitudini şi credinţe împărţite de locutor auditorilor săi" (Tuţescu 1986: 112).

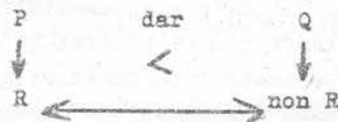
Dacă adverbul atît, din titlu, nu are un corelativ cît, aşa cum se prezintă situaţia în sintaxa limbii curente, el trebuie căutat sub forma unei suite de elemente argumentative, vizînd adeziunea interlocutorilor, argumentaţia fiind bazată pe logica discursivă (Tuţescu 1986). De exemplu, primul vers susţine superlativul din titlu nu numai prin reluarea sintagmei atît de fragedă, cît mai ales prin presupusul lui încît din construcţia asindetică Atît de fragedă, te-asameni ='Atît de fragedă, încît te-asameni' (Dragoş, 1963: 97), urmînd ca elementul conjuncţional şi, din versul al III-lea, să coreleze aceeaşi idee de superlativ cu comparaţia de ordin mitic ca un înger.

O importanţă deosebită o are prepoziţia dintre, care,deşi nu este considerată elementent argumentativ, aici indică singularitatea absolută a iubitei ce i se revelează poetului: ca în îngeri dintre o seamă de oameni. Totodată prepoziţia dintre conservă şi calităţile umane ale termenului comparat, lucru argumentat în poem, ceea ce potenţează ambiguitatea trăsăturilor eroinei (± uman, ± mitologic). (A se compara cu prepoziţia între). In aceeaşi ordine de idei se poate discuta şi adverbul abia,din strofa a II-a, care susţine, de asemenea, calităţile de mare fineţe ale eroinei. Deşi verbul a atinge are un semantism ce trădează tocmai imperceptibilul impact a două corpuri, adverbul abie subliniază încă o dată această imperceptibilitate, vizînd un superlativ: abia atingi = 'atingi foarte uşor'. Seria superlativelor din această strofă se întregeşte cu un paralelism semantic dat de ultimul vers; a se compara a atinge cu a pluti şi abia cu ca visul de uşor. De altfel, seria argumentativă a potenţată de graniţa neîncetat încălcată dintre concret şi abstract, de ambiguitatea rezultată din această transgresare: a pluti şi visul, atîrna şi suflet, a răsări (cu sensul de 'a apărea','a se ivi', dintr-un registru mitic) şi marmură, din registrul civilizaţiei.

Începînd abia cu strofa a IV-a, conectorii pragmatici cristalizează valenţe argumentative ale discursului liric. Astfel, la sfîrşitul strofei a IV-a şi întreaga strofă a V-a, argumentele sînt marcate de adverbul cît - repetat - şi de prepoziţia

cu, de asemenea repetată. Dacă la prima ocurenţă cît are valenţe exclamative (cît de dulce eşti!), la a doua, poate fi comutabil cu conjuncţia încît, care prin consecuţie realizează un superlativ, seria argumentativă trebuind repoziţionată, după cum urmează: "A ta zîmbire/Mi-arată cît de dulce eşti". În "cît poţi cu-a farmecului noapte/Cu-a gurii tale calde şoapte/,Cu-mbrăţişări de braţe reci/Să-ntuneci ochii mei pe veci". O astfel de analiză, după cum se observă, presupune o deliniarizare a enunţurilor, construindu-se un fel de algoritm de reţele între termeni. Acest lucru este posibil, deoarece argumentaţia este întotdeauna construită pentru cineva, validînd caracterul dialogic pe care-l menţine textul literar/discursul literar. Începînd cu strofa a VI-a, datorită unui dar subînţeles,se produce o schimbare fundamentală, şi anume, registrul afectiv este înlocuit cu unul raţional: "Deodată trece-o cugetare" = ' Dar Deodată trece-o cugetare'. Valoarea argumentativă a conjuncţiei dar, dar şi valoarea de respingere este întărită de adverbul cu sens instantaneu deodată. Mai mult, dar presupune legarea a două enunţuri ale căror concluzii sînt contradictorii. Generalizînd, am avea următoarea situaţie, descrisă de D.Maingueneau (1987:112 : P dar Q : Da, P este adevărat şi ai fi avut tendinţa să conchizi R; nu trebuie însă, căci Q(Q fiind prezentat ca un argument mai puternic pentru nonR decît este P pentru R. In cazul particular al poemului avem:

P = eroul liric trăieşte un vis de iubire
Q = iubirea se anulează prin raţiune
R = iubita eeste foarte gingaşă
nonR = imposibilitatea realizării visului de iubire



Legenda: <= argument mai puţin tare
→ = un argument în favoarea
↔ = a fi contradictoriu cu

Într-o relaţie adversativ-argumentativă nu propoziţiile intră în contradicţie, ci concluziile lor, concluzia non R fi-

ind mai puternică decît concluzia R.

Seria argumentativă se continuă cu valoarea cauzală a conectivului că, realizînd o subordonare integrată a unei fraze complexe coincidentă cu sfîrşitul poemului. Ceea ce evidenţiază pe că este antepunerea lui faţă de regentă, aceasta conţinînd un fapt cunoscut de către destinatar, urmînd ca linia de cauzalitate să acţioneze global, nefiind obligatorie cunoaşterea ei de către interlocutor. Că este aşa o dovedeşte tensiunea dintre trecutul verbului din cauzală şi prezentul din regentă, precum şi multitudinea consecutivelor angajate, a interferenţelor lui încît, poemul oscilînd între logic şi poezie, la limită.

Reconcilierea liniei afective cu cea logică se produce odată cu ultimul vers al poemului care conţine două întrebări retorice: "Unde te duci? Cînd o să vii?". Datorită caracterului de enunţare al acestor interogaţii (notăm că însăşi anunţarea are caracter argumentativ), care se bazează pe o suită de aserţiuni sigure ce le precedă, se conturează un prim element semantico-pragmatic, de ordin formal, al argumentării de tip interogativ, care dispune şi de anaforizarea lui şi. Din punctul de vedere al conţinutului întrebărilor retorice, se observă etalarea unei incertitudini, care reprezintă al doilea element semantico-pragmatic al enunţului interogativ (Tuţescu 1986: 100). Ceea ce se realizează, prin adverbele interogative de loc şi de timp, şi anume expresia unei nesiguranţe în prima şi a unei speranţe vagi în a doua, susţine ideea pe care seria conectivelor argumentative, de pînă la acest vers, a realizat-o: oscilaţia între afectivitate şi raţionalitate, într-o relaţie lirică.

Lucrarea noastră a dorit să sublinieze faptul că discursul liric se susţine şi prin puterea argumentativă a cuvintelor scurte, în cazul nostru, titlul poemului Atît de fragedă... fiind obiectul argumentării.

BIBLIOGRAFIE

Carpov, Maria, 1987, Captarea sensurilor, Editura Eminescu, Bucureşti.

Dragoş Elena, 1963, Unele procedee ale exprimării ideii de superlativ, în "Studia", Series Philologia, Fasciculus 2, p. 93-98.

Greimas,A.J., 1975, Despre sens. Eseuri semiotice, Editura Univers, București.

Maingueneau,Dominique, 1987, Nouvelles tendences en analyse du discours, Hachette, Paris.

Măgureanu Anca, 1983, Discursul literar ca practică discursivă instituționalizată, în "Limbile moderne în școală",vol.I, p.32-41.

Mihăilă, Ecaterina, 1984, Un modèl matriciel du texte poétique, în RRL, nr.2, p.99-111.

Mihăilă, Rodica, 1985, Titlul, metatext și intertext, în SCL, XXXVI, nr.1, p.73-81.

Pagnini, Marcello, 1979, Pragmatica della letteratura, Sellerio editore, Palermo.

Ruwet, Nicolas, 1981, Musique et vision chez Paul Verlaine, în "Langue française", 49, febr.,p.92-110.

Tuțescu, Mariana, 1986, L'argumentation, București.

Stud. Dan MOLDOVEANU
Anul III, Craiova

MODELE SEMIOTICE ÎN "CALIN" (FILE DIN POVESTE)

Spre a nu crea confuzii, vom specifica de la început că alegerea titlului a constituit doar un pre-text, un necesar avant la lettre pentru deschiderea înţelegerii poemului. Am pornit spre o analiză semantică inspiraţi în primul rînd de paranteza din titlu - (file din poveste) - ceea ce ne-a dat posibilitatea raportării întîi de toate la metoda proppiană de analiză a "funcţiilor", în baza cărora se poate stabili "modelul narativ" sau "schema compoziţională unitară". Dar Propp afirma în Morfologia basmului că: "E foarte posibil ca metoda de analiză a naraţiunilor după funcţiile personajelor să se dovedească utilă pentru studiul genurilor narative nu numai ale folclorului, ci şi ale literaturii. Dar cînd arta devine cîmp de acţiune a unui geniu irepetabil, folosirea metodelor va da rezultate numai dacă studiul elementelor repetabile va fi cunoscut de studiul acelui ceva unic la care noi pînă acum privim ca la o manifestare a unui miracol incognoscibil".

Ori, noi vom analiza un poem, care sigur s-a văzut ca "manifestare a unui miracol incognoscibil", însă metoda de analiză proppiană este o metodă de analiză a naraţiunilor. Totuşi Valery spunea că: "il n'y a pas de vrai sens dans un texte" şi conchidea că opera de artă este o construcţie pe care oricine, inclusiv autorul ei, o poate "utiliza" cum crede de cuviinţă. De altfel, Eminescu afirma că a scris acest poem Călin (file din poveste) după ce a ascultat, "pe prispa casei" un basm fantastic. Astfel poetul va reevalua date ţinînd de imaginarul folcloric integrîndu-le în mitologia personală. "Duhul necunoscut al amintirilor şi al impresiilor, din subconştient, trecînd peste şirul neodihnit al cuvintelor se întrupează din cînd în cînd pentru a dezvălui zone şi repere imaginative prioritare"[1]. Păstrînd această relaţie, am putea considera apariţia ("naşterea") acestui poem inspirat de basm ca rezultat al unei reducţii a conţinutului prin procedeul rezumării povestirii, unde narativul se încarcă cu valori poetice. Textul devine succedaneul propriu-

lui său pattern narativ, iar în interiorul acestuia, conceptul de "funcţie", care la Propp are o întrebuinţare restrînsă ("Înţelegem dar prin "funcţie" o faptă săvîrşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii"), are de această dată un rol predominant în faza de constituire a textului, reprezentînd o unitate minimală de segmentare a subiectului basmului fantastic în interiorul poemului: Călin, titlul poemului, Călin "solvent" al demitizării. Călin "Maia" unităţii ultimei secvenţe cu întreg poemul, Călin "nod de sensuri"- sensul înţeles aici ca traducere directă din latină, idee - "Orice eveniment, orice cuvînt se află într-o relaţie posibilă cu toate celelalte şi tocmai de alegerea semantică făcută în prezenţa unui termen depinde modul de înţelegere a tuturor celorlalte"[2].

In fapt, prin succesiunea "funcţiilor" se relevă, pe fondul unei poetici naturiste (care este, de fapt, o expresie a liricizării , grefată pe structură de basm fantastic) re-scrierea unor teme şi motive folclorice.

Mitul zburătorului, uşor identificabil în joncţiunea planului fantastic cu cel real "Zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură","Mama-mi spune cîteodată, de-o întreb: a cui-s mamă?/ Zburătoru-ţi este tată şi pe el Călin îl cheamă", subordonîndu-se logicii poetice va fi contaminat de social şi astfel demitizat.

Este ştiut că Eminescu citise operele lui Heliade şi Alecsandri, avînd astfel un prim model de prelucrare livrescă a mitului, dar totdeauna raportat la realitatea mitică preluată din folclor prin păstrarea caracterului ciclic niciodată însă numit, Călin, nicăieri într-o relaţie verbală de intimitate cu ea: "ei şoptesc", "multe" şi-ar spune", "nu ştiu da-unde să-nceapă", nicicînd temporal "şapte ani de cînd plecata-i zburător nu negre plete/Şi-ai uitat de soarta mîndrei , iubitoarei tale fete". Astfel, căpătînd nume, în timp şi spaţiu "Pe potica dinspre codri /Cine oare se coboară", caracterul "ciclic", propriu mitului, se transformă de data aceasta, într-unul "linear" şi, punînd semnul+diacronic, păstrîndu-ne în cadrul referenţial al realităţii sociale, raportîndu-ne la o realitate imediată, ne putem

închipui ușor că nu el, Călin, pleacă 7 ani la armată, durata stagiului militar din acea vreme, uitînd de "soarta mîndrei", "iubitoarei" sale "fete".

Femeia văzută ca arhitip al inocenței și al pasiunii paradisiace, precum și ca un excepțional imbold spre creație.sînt adesea teme romantice prin care Eminescu găsește permanent intuiție adîncă pentru cunoașterea propriei sale structuri sufletești (pesimiste) dar și pentru evoluția motivului erotic, poate în anumite privințe, cel mai important ca suprafață și profunzime dramatică. In textura fantastică și reală a acestui poem, un singur semn (el) re-orientează forța erosului, altă dată întîlnită ca ajungere la conștiința de sine, la conștiința propriei sale valori demiurgice "Căci eu nu cer iubire fiind c-atîta bine / M-ar face dintr-un atom egal cu D-zeu", de această dată prin autoreflexie în și prin oglindire către el, identitatea de mîine a creației poetului, identificată cu fiecare el - cititorul "E temeiul că acestea fericit pe el îl fac".

E firesc să pară forțată această relație, mai ales că se relevă în monologul fetei de împărat. Totuși, dacă încercăm să intuim o unitate de sens între Narcis-oglindă, ea - oglindă, rezultatul ar putea oferi o cheie "Oglinzi: Nimeni încă n-a putut spune ce sînteți voi în sinea voastră"(R.Maria Rilke - Sonetele către Orfeu).

Posibil, în structura poemului, basm în basm, secvența VI poate reprezenta rezumarea cu deschidere spre orice basm de asemenea factură a binomului hibrys nemeris, încălcarea moralei și alungarea, posibilă temă biblică, sigur percept moral de sorginte gentilică, în re-structurare, prin alternanță de persoană tu-ea, refuzăl ideii, travaliul creației "ea să nasc-un pui de prinț" (opera de artă), travaliul creatorului"tu trimiți în lume crainic", "ea s-ascunde tainic".

In ultima secvență, cele două nuclee (nuntă umană, nunta gizelor) par să se desprindă, prin registrul poetic folosit de Eminescu, de restul poemului. Dar, așa cum am menționat mai înainte, unitatea e re-stabilită de personaj, Călin. Nunta umană, prin simbologie, reflectată de "codrii de aramă" este pusă alături

de o nuntă a gîzelor. Aceasta se relevă în primul rînd printr-o încercare de simbioză:"Să iertaţi boieri, ca nunta s-o pornim şi noi alături", ca un loc comun al fericirii. Or, aceasta pare să comporte din partea lui Eminescu o conştiinţă clară a importanţei poetice a motivului, cu alte cuvinte a locului pe care acesta îl ocupă în rîndul semnelor culturale de aplicaţie literară. Iar contextul acestei arhetipale înfrăţiri a omului cu natura aminteşte chiar de "vîrsta de aur". "Vîrsta de aur" se referă la o epocă din istoria umanităţii, care marchează, după legendă, zorii, trimiţînd, aşadar, la un trecut, dar care în viitor ar putea reveni într-o zi sau alta. Conştient de temporalitatea epocilor în care se subdivide istoria omului, Eminescu îi conferă un potenţial beneficiar-omul şi o irealizabilă condiţie - înfrăţirea totală cu natura.

Iată, dar, că forţa poemului, în loc să urmeze o anumită direcţie se extinde cu toate dimensiunile în jurul unui singur punct - Călin. Fiecare secvenţă este însufleţită de relaţii complexe şi inepuizabile atît în cadrul dimensiunilor poetice ale <u>re-modelărilor</u> cît şi la nivelul modelului pe care îl reprezintă poemul. Iar cînd îl recitim, putem începe din orice punct, căci geniul eminescian ne întîmpină cu fiecare vers.

<u>N O T E</u>

1)Eugen Negrici, <u>Imanenţa literaturii</u>, Editura Cartea Românească Bucureşti, 1981

2) Umberto Eco, <u>Opera deschisă</u>, Editura Univers, Bucureşti,1978.

Stud. Dan PREDA
Anul II, Bucureşti

DISCURSUL ABSENŢEI
Note despre poezia "De cîte ori, iubito"
de Mihai Eminescu

La 1 septembrie 1879 apăreau în Convorbiri literare trei poezii de Eminescu: De cîte ori, iubito..., Rugăciunea unui dac şi Atît de fragedă. In legătură cu prima creaţie, critica a făcut observaţii subtile, pe linia încadrării, de regulă, a poeziei în "ciclul veronian" şi anume în tema "despărţirii", cu implicaţiile ei, romantice în general şi eminesciene în special: timpul, visul, resemnarea, amintirea, dezamăgirea, moartea. Bunăoară, Alain Guillermou, insistă asupra "melancoliei", a "neliniştii şi despărţirii morale", prin care se exprimă "o filosofie orgolioasă, de indiferenţă şi de stoicism senin".

Într-o analiză "tehnică" şi beneficiind de cîştigurile exegetice mai noi, pe criteriul deschiderii nelimitate a textului şi a "esteticii receptării", se pot distinge alte semnificaţii, dintre care pe cîteva vom încerca să le relevăm aici.

La un prim nivel, "clasic", cel al prozodiei, se remarcă organizarea poeziei pe două unităţi strofice de 11 şi, respectiv, 4 versuri. Desfăşurarea amplă a versului, în contrast cu întinderea relativ redusă a poemului, se datorează în mare măsură, majestăţii alexandrinului. Unităţile metrice sînt matematic despărţite de cezură, rima este feminină, iar prima silabă a fiecărui vers, neaccentuată, într-un picior metric de două silabe, asigură melodicitatea "suitoare" a ritmului iambic. Există deci o pauză mediană, cezura, sporită şi de simetria celor două silabe neaccentuate din jurul cezurii, şi o pauză finală (sau iniţială) între versuri, marcată de aceeaşi introducere a silabei neaccentuate:

V-/V-/V-/V//V-/V-/V-/V
V-/V-/V-/V//V-/V-/V-/V

Versul 11 care încheie prima parte a poeziei, cu o măsură de 13 silabe, ultima accentuată, suspendă discursul la acest nivel, asigurînd şi contrapunctul muzical al acestei unităţi "strofice". Punctele de suspensie anunţă şi amplifică o melancolică schimbare

de ritm, în fapt abia perceptibilă, pe care o imprimă următoarele trei versuri finale:

V-/V-/V-/V//V-/V-/V-/

Cu toate acestea, tempoul rămîne lent, infuzînd poemului o muzicalitate aparte, ca un halou straniu al tăcerii anamnezei. Să mai observăm că, la nivel lexical, predicatele, cu excepţia unuia singur, sînt exprimate prin verbe la prezentul indicativului,timp care sporeşte orizontul semnificativ.

Instanţa anamnezei se instituie încă din primul vers:"De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte". Locuţiunea adverbială "de cîte ori" indică natura recurentă ciclică a acestei "rememorări" contemplative, (Mi s-a mai întîmplat, mi se întîmplă şi mi se va mai întîmpla cu siguranţă; existenţa mea se conturează veşnic în raport cu Noi, dar Noi şi-ar pierde sensul în lipsa Ta). Anamneza este aceea care declanşează discursul absenţei şi are o dublă semnificaţie: Tu - femeia iubită, dar şi Tu - "zburdalnica vîrstă a tinereţii", cum o numea Creangă. In orice caz, "iubito" nu trebuie să inducă în eroare. (Surprinzător, în ce chip poate lumina această dublă ipoteză, finalul unei alte poezii, Trecut-au anii: "Pierdut e totu-n zarea tinereţii/Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,/Iar timpul creşte-n urma mea ... mă-ntunec.
Să se compare: "Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,/Di ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ,/Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineţi".

Ambiguitatea limbajului discursiv nu lasă, deci, posibilitatea opţiunii, ci sugerează o atitudine "ninistă", o asumare a ambelor identificări. O astfel de asumare însă, are ca efect contopirea celor două dimensiuni, prin care imaginea vîrstei de aur se va erotiza, iar imaginea iubitei va fi învăluită în melancolie. (Discursul absenţei sînt sortit să-l derulez Eu, cel care rămîn. Tu eşti în stare de perpetuă plecare, Tu eşti, prin vocaţie, migratoare, disparentă; Eu, cel care iubesc, sînt, prin vocaţie, inversă, sedentar, imobil, "la dispoziţie", fixat pe loc, în suferinţă ... Termenul Eu, mereu prezent, nu se constituie decît în raport cu Tu, neîncetat absent). Barthes afirmă că discursul absenţei nu se îndreaptă decît într-un singur sens; în fapt, rostirea acestui discurs influenţează ambele entităţi. În plan is-

toric, discursul absenţei implică principiul feminin Femeia e sedentară. bărbatul e vînător; ea e credincioasă (aşteaptă), el este nestatornic (hoinăreşte, întinde capcane); Femeia este cea care întrupează absenţa - ţese şi cîntă; cîntecul fusului exprimă prin zgomotul monoton al vîrtelniţei imobilitatea şi, totodată, absenţa (în depărtare, tropot de cai şi vuietul mării). Rezultă că în orice ins care rosteşte absenţa celuilalt, transpare o doză de feminin: acest ins care aşteaptă şi suferă este miraculos feminizat.

În poem această devenire întru absenţă e perceptibilă pe fondul unei mişcări încremenite. Eul locutor revendică pentru sine simptomele unei mişcări blocate, ale unei deveniri neclintite: "oceanul cel de gheaţă", "mii de sloiuri de valuri repezite", "mă-ntunec şi îngheţ". Discursul are două efecte simultane şi contradictorii: pe de o parte, confirmă dinamismul îngheţat al locutorului, al acestui Eu feminizat, prin faptul că e subiect al rememorării invocatoare; pe de altă parte, reprezintă absenţa celuilalt ca proces în curs, ca absenţă care nu încetează a se desăvîrşi, ca iminenţă veşnic amînată, a acelei absenţe supreme care este moartea. "Perechea" absentă a subiectului locutor nu este absentă pur şi simplu; ea nu încetează de a deveni întru absenţă, deşi e "pierdută" demult, ea nu încetează a se pierde într-un prezent care este al rememorării şi al invocaţiei:"O pasăre pluteşte cu aripi ostenite,/Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus/C-un pîlc întreg de pasări, pierzîndu-se-n apus."

Eu îi desfăşor, la nesfîrşit, celui absent discursul propriei lui absenţe: situaţie cu totul insolită - celălalt e absent ca referent, prezent ca locu..tor. Din această distorsiune curioasă se naşte un fel de prezent ce nu poate fi susţinut. Sînt blocat între două timpuri: al referinţei şi al locuţiei. Această "stare" de "şi-şi", "nici-nici" a fost numită de Barthes, în Le mythe, aujourd'hui, ninism. "Numesc nimism această figură mitologică ce constă în a pune două contrarii şi în a-i balansa unul pe celălalt, în felul de a le arunca pe ambele ... Regăsim aici figura balanţei". La Martin Heidegger ninismul apare ca tonalitate afectivă a lui mise en abîme. Aceasta este angoasa, iar în angoasă "plutim în suspensie". Structura ninistă a "imaginarului

melancolic", după expresia Juliei Kristeva, dubla pendulare între "și-și", "nici-nici", se relevă aici prin cîteva simptome:

1. dinamismul blocat ("oceanul cel de ghiață" este și mobil și imobil, nici mobil nici imobil, "pasărea/care/ plutește cu aripi ostenite" este o metaforă izomorfă a emblemei niniste a balanței; lexicalizată, această structură apare în versul "Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare"; moartea e formulată aici ca transcendență care rezolvă dilema ninistă, ca identitate a contrariilor, între care psihismul ninist ezită să opteze);

2. nivelul cel mai cuprinzător al structurii niniste este însăși postularea simultană a absenței ființei reale și a prezenței ei provocate de actul locutor-discurs (și absentă și prezentă, nici absentă nici prezentă).

Deci, Eu sînt nevoit să îndur absența. Voi încerca s-o manipulez, să schimb distorsiunea timpului în du-te-vino, să produc ritm, să deschid scena limbajului (Lacan-Ricoeur: limbajul se naște din absență, copilul și-a meșterit un soi de ghem pe care îl azvîrle și îl apucă iar, mimînd plecarea și întoarcerea mamei; Lacan - prezența și absența își află una în cealaltă chemare). Această inscenare de natură lingvistică îndepărtează și amînă moartea celuilalt. În versul 14: "Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți" se regăsește procesul în curs al "pierderii" al cărui vegnic prezent în desfășurare e atestat de prezentul indicativ al verbului "te pierzi" (Foarte interesantă recurența verbului "a se pierde", care apare într-o primă ipostază în sintagma "pierzîndu-se-n apus", iar, apoi, într-una al cărei sens este schimbat datorită determinantului: "Te pierzi în zarea eternei dimineți"). "O pasăre plutește cu aripi ostenite" răspunde, parcă, afirmației lui Kirkegaard: "sufletul meu e o pasăre ce plutește deasupra unei mări moarte". Emoția absenței s-ar putea reduce la un singur verb: "a suspina" ... Procesul în curs al pierderii din ultimul vers exprimă dimensiunea temporală pe care o sconteaza procesul recurent al anamnezei enunțate în primul vers: Tu, fiind absentă, Tu, pierzîndu-te fără să dispari cu totul, Eu îmi pot aduce aminte de tine din cînd în cînd; pen-

tru că Eu îmi aduc aminte din cînd în cînd de tine, adică totdeauna, Tu nu încetezi de a te pierde, adică nu te pierzi cu totul, amîni la infinit acest moment cînd absenţa provizorie a ceea ce nu încetează de a se pierde, basculează în absenţa provizorie a ceea ce a murit cu adevărat, adică a încetat a se mai pierde.

Ultimele trei versuri, citate, sînt singurele în care o anume mişcarea pare că se realizează (adverbul şi locuţiunea adverbială "tot" şi "din ce în ce" sînt cele care fac perceptibilă această glisare interminabilă şi în direcţii absolut contrare). Această acţiune, sfîşietor de nesfîrşită, permite o lectură a poemului a racourci. Din cînd în cînd, dar din ce în ce mai des, desfăşor discursul absenţei tale, astfel încît existenţa mea se va defini ca veşnică anamneză (aş putea deci rescrie poemul "mereu, iubito, de noi mi-aduc aminte"). Această rememorare îmi va stîrni angoasa: Tu eşti şi prezentă şi absentă. Din această dilemă nu am cum ieşi: trebuie să mi-o asum. Asumîndu-mi-o, înţeleg să te chem la nesfîrşit, de vreme ce ai plecat, că, de vreme ce îţi vorbesc eşti demult aici, că prezenţa ta fictivă se suprapune fiinţei mele, că Tu faci deja parte din mine, că Je est un autre, că Eu sunt aproape Tu.

La acest nivel al lecturii, poemul De cîte ori, iubito... va putea fi receptat ca o contemplaţie ce nu încetează a deveni narcisiacă.

Stud. Dalida RAINEA
Anul II, București

TREPTELE DEVENIRII ÎN "PESTE VIRFURI "

"Muzică, tu, tăcere
a imaginii"
(Rainer Maria Rilke)

Ideea unei lecturi a textului eminescian din perspectiva formei ultime, lapidare, deşi ea însăşi de o complexitate de netăgăduit, trimite către un spaţiu închis. Aceasta îmi aminteşte de reproşul pe care C.Noica[1] îl făcea logicienilor de tipul hamletian a fi/a nu fi. Între aceste limite ontologice, filosoful amintea că nu este o prăpastie, fiinţa avînd modulaţii, prefiinţări, trepte ale devenirii. În acest sens, mi se pare că raportul în cazul poeziei eminesciene nu este nici el delimitativ, pe principiul rigid poezie/non-poezie (înţeleasă ca ceea ce e înafara spaţiului textului). Apelînd din nou la limbajul filosofului, pînă la acel A fost să fie, textul "rotund", propus receptării publicului, acesta parcurge traseul neîmplinirii, al posibilului, al "intrării în fiinţă" - drumul variantelor. Perspectiva capătă astfel o mai mare deschidere, căci poezia creşte din tot ce Eminescu refuză, succesiv, într-o negaţie rodnică.

Privit în ansamblu, fenomenul literar românesc propune de asemenea date demne de interes prin variantele care descriu un traiect nou al textului.

Nu e, desigur, doar o simplă metodă, ci un cu totul alt mod de a gîndi scriitura, ce implică şi un alt mod de receptare. Pînă la punctul final al traiectului, e necesară şi o poposire la punctele intermediare. Peste vîrfuri, după cum precizează istoria literară, a fost publicată în Convorbiri literare, în 1884, în manuscris existînd şapte variante, din perioada '76-'77. Pentru a evita riscul (asumat) al unei lucrări oţioase, am privit comparativ cu textul publicat doar trei din variante, într-o numerotare de la A la D. Spre deosebire de alte poezii, unde seria variantelor e capricioasă, derutantă, atît formal cît şi semantic (de exemplu, Odă - în metru antic) Peste vîrfuri oferă, la o primă lectură, impresia de echilibru al formei. Textul "devine" în

limitele unui tipar fix de trei catrene, "topos-urile" sale - luna, pădurea, cornul - fiind recognoscibile pe întreg traseul variantelor.

Intenţionalitatea textului transpare, dînd impresia unei deveniri fără surprize. Strofa a doua relevă, la o lectură mai profundă, un nucleu semantic ce transcende poezia într-un plan ontologic. Simbolică e parcă şi poziţia de centru a versurişurilor - cheie, iradiind semnificaţii. In ipoteza mea aceste versuri sînt cele ce structurează variantele, în funcţie de succesivele lor "avataruri".

Varianta A e singura în care acestea lipsesc, dar B,C şi, în final, D, cumulează o adevărată "aventură existenţială" a fiinţei, interesant de urmărit, în treptele sale:

A. -

B. Sună-mi, sună-mi pîn' la moarte
(Melancolic glas de corn)

C. Întristînd adînc de moarte
(Sufletu-mi nemîngîiet)

D. Îndulcind cu dor de moarte
(Sufletu-mi nemîngîiet)

Cele trei sintagme: pîn' la moarte/adînc de moarte/dor de moarte propun trei accepţii ale termenului "moarte", de la o simplă utilizare funcţională, în primele două, pînă la plinătatea semantică din final. Astfel, în varianta B, moartea marchează o limită durativă incertă, ce face posibilă o deschidere a cîntecului (identificat aici cu eros-ul, după cum voi preciza ulterior). Chiar dacă nu "poziţionează" structura, precum varianta B în următorul text termenului i se imprimă un sens, într-un tipar fix: "de moarte", El fixează aici un accent, un amplificatio al sentimentului "adînc de moarte". D, poezia "împlinită", resemantizează superior, însă. Dionisiacul muzicii dez-mărgineşte, des-fiinţează, nu într-un mod tragic, ci printr-o dorinţă a trecerii armonioase (dulcele e, aici, armonie). O adevărată răsturnare semantică se produce; de la rugă, apoi la o supralicitare a intensităţii sentimentului, se deschide o structură de adîncime, în care triunghiul îndulcind-dor-moarte "musteşte" de sens. Articulaţiile

acestea ale versurilor catalizatoare vor orienta pe rînd, fiecare variantă, cu excepţia primei. Varianta A e singura în care nu există o "formulare" a versurilor, fapt ce slujeşte ipoteze emise. In absenţa elementului varianta e închisă într-un plan descriptiv liniar.

Comparativ cu textul ultim se poate observa existenţa unor determinări concrete pentru tot ceea ce, în final, va fi un refuz al "peisajului". In alţi termeni, e o distanţă de la apollinic (înţeles restrictiv aici, doar ca imagine, contur) la dionisiac (în sensul descris de muzică, de negarea limitei, spaţiului). Astfel, versurile textului publicat "Melancolic cornul sună/Mai departe mai departe/Mai încet tot mai încet în care cuvintele se golesc parcă de reflecţie, imaginea obiectului, pulverizează în nuanţele timbrului melodic, capătă aici o circumscriere spaţială, o traiectorie chiar "Lin din codri se coboară". In textul final cadrul natural e autoreferenţial, esenţializat, redus la ritmurile interioare; aici e încă "narativ".

Revenind la versurile privite comparativ:

Mai departe, mai departe	Dar din valea depărtată
Mai încet, tot mai încet	Sunetele-abia se-ntorn
	(A)

mi se pare interesantă răsturnarea simetrică a perspectivei. Ideea este aceeaşi, cea a evanescenţei melodice, dar dacă în textul ultim ea e aspaţială, ilimitată, în cel dintîi localizarea închide perspectiva "Dar din valea depărtată". Proiecţia "departelui" se opune proiecţiei "aproapelui"; în cea dintîi cuvintele au imaterialitatea melos-ului, pe cînd în varianta A nu se pot desprinde de o determinare exterioară. Semnificativă e şi diferenţa de structurare a textului. Interogaţia "Mai suna-vei, dulce corn", în poziţie finală în textul tipărit, e urmată în A de un pastel. Schimbarea topicii anulează tensiunea interogaţiei, o fixează într-un plan descriptiv orizontal, fără putiinţa transcenderii. Mai mult decît atît, circumstanţierea temporală ("vreodată") apare de asemenea într-un joc al oglinzii, ce deviază semnificaţia.

Varianta A o propune într-un prim plan "Mai suna-vei vreodată" (...), care reduce indefinitul, incertul adverbului, orien-

tîndu-l către o mai mare precizie temporală. Astfel determinat, sensul întrebării o îndepărtează pe aceasta de retorism, implică eventualitatea unui răspuns. In textul ultim însă, circumstanțierile antepuse adverbului îl estompează, îl deschid către o "pierdere contemplativă în timp"[2].

Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Retorismul e aici evident, căci o reiterare a experienței ontologice e imposibilă; s-ar temporaliza ceea ce trece dincolo de fapt, "istorie" - acel "dor de moarte".

După cum am afirmat anterior, distanța aceasta a semnificației dintre variantele A și B e cauzată, în primul rînd, de absența versurilor cheie (la cea dintîi). In lipsa unei deschideri abisale, cornul, interogația se înscriu într-un plan al "manifestării al vitalului, într-un scenariu:

Gîndul meu la dînsul zboară,
Capul meu spre el întorn

Linia aceasta a vitalului va impune distanța semantică între variantele imediat următoare și textul ultim. Dacă între cei doi poli (A-D) exista un hiat previzibil atît formal, cît și ca sens, raportul se schimbă, acum. "Avatarurile" versurilor cheie transformă cadrul, și ceea ce exista doar ca ritm, atmosferă în varianta A se coagulează într-o formă aproape identică celei finale. Axul poeziei, odată fixat prin versurile menționate, reformulează succesiv cadrul, topind formele pînă la "structura de monom"[3]. Problema deschisă acum este cea a distanței ontologice între cele două planuri, cel al ființării și cel al ne-ființării, pe linia întîi variantele B și C descriind accente,nuanțe.

M-am referit la începutul lucrării la "creșterea" semantică a termenului "moarte", menționînd că în primele două variante, perspectiva aparține ființării, și moartea nu e decît un termen de referință opus. Istoria literară furnizează informații care vin în sprijinul acestei idei. In proiectata dramă <u>Bogdan-Dragoș</u>, <u>Peste vîrfuri</u> se integra unui scenariu medieval precis, cu notații marginale. Așezată la fereastră, Ana rostea poezia (ca

un fel de cantilenă) către iubit. Relaţia, pusă în aceşti termeni, este cea melos/eros, numai în final, prin mutaţia sensului, devenind eros/thanatos. Astfel, în variantele B şi C, cornul devine parcă un "filtru" erotic, o magie a acusticului spre deosebire de cea a binecunoscutei legende medievale. Vraja melodică desfăşoară un traseu deosebit în cele două variante. In B accentul e pus pe dorinţa ilimitării duratei cîntecului erotic, pe cînd în C există un contrast între dorinţă şi neputinţa opririi dispersării melodice. Diferenţa e de atitudine, de poziţie, căci planul vital, al fiinţării le unifică. Ambele variante stau sub semnul afectului, şi nu întîmplător termenul identic prin care debutează "Melancolic cornul sună" propune un mod interior, o impregnare a cadrului de nuanţele stării. Astfel, în varianta B, afectivul e afişat într-o retorică exclamativă, ne-lirică; există o gestică, o mişcare scenică, explicabilă doar prin relaţia cu drama proiectată, un sentimentalism tributar parcă predecesorilor paşoptişti:

Gîndu-n veci o să te poarte
Inima-mi spre tine-ntorn

Gradat, în varianta C, poezia se repliază către sine, retorismul topindu-se într-o interiorizare lirică. Cum versurile cheie îşi află o nouă determinare, "confesivă" acum, sensul impus este cel al unei intimităţi afective, al unei stări supralicitate: "Întristînd adînc de moarte". Planul afectivităţii uneşte variantele, ceea ce le distanţează fiind nuanţa, tonul; declamativ în prima, şoptit în a doua. Totuşi, între varianta C şi textul final deosebirea nu e decît la nivelul unui distih. "Intristînd adînc de moarte/Îndulcind cu dor de moarte".

Ipoteza propusă prin versurile cheie face ca distanţa semantică să fie însă fundamentală, deşi seria de elemente "diferenţiatoare" ale imagisticii, care se interpuneau în drumul către sens, dispare.

Privind comparativ cele două versuri, în raport cu structura identică:

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet

surprinde deosebirea de sintaxă (înţeleasă ca mod de gîndire). In varianta C, relaţia departelui cu starea de spirit determinată e "tautologică".

Chiar dacă termenul, în context, forţează sensul, ideea e că logica raportului nu transcende cea a unei comunicări obişnuite, subordonate previzibilităţii cauză/efect. Depărtarea melodică identificată aici cu eros-ul produce tristeţe. Transformarea versului în final re-formulează limbajul pe principiul unei logici interne a textului. Nemaifiind vorba de o suprapunere cîntec/iubire, ci cîntec/moarte, "departele" nu implică pierderea, regretul ci o recîştigare superioară. Într-un plan al nefiinţării, "departele" îndulceşte, însemnînd de fapt o armonizare, sinteză a ritmurilor firii - baterea/trecerea, o subsumare a lor în ritmul cosmic de care eul, prin dorinţa morţii se pătrunde. In linia aceasta a ritmului, textul ultim oferă şi o schimbare de structură a cadrului. Pînă acum cosmicul şi terestrul, ritmurile interioare ale firii şi cîntecul se-amestecau, făcînd ca trecerea de la strofa întîi la cea următoare să fie abruptă, stîngace:

Melancolic cornul sună
Din pădurea de arin,
Peste vîrfuri trece luna,
Codru-şi bate frunza lin
Mai departe ...

Textul ultim deschide o perspectivă de gradată închidere spaţială, concentrică: luna/codru/ramuri/corn. Ritmul melos-ului e pregătit integrat organic celui micro-macrocosmic, ceea ce face posibilă, apoi, o asimilare totală a cîntecului de către planul cosmic, prin deschidere "Mai departe, mai departe".

"Dorul de moarte", simţit ca nevoie a unei integrări supraindividuale în cosmos, a unei Treceri line, îşi are un corespondent şi în planul formei. Intre primele două strofe nu există hiat ci o întrepătrundere, curgere "Melancolic cornul sună/Mai departe"...

Poezia se impune ca o entitate încremenită, ca Tot, corespondenţa planurilor e desăvîrşită, detaliile îşi află o moti-

vaţie, neadmiţînd schimbarea sau eliminarea din text. Situaţia variantelor era însă, după cum am încercat să arăt, cu totul alta. Dar, deşi alchimia devenirii ne va scăpa întotdeauna, cercetarea comparativă, cheia de lectură propusă aduc ceva nou;sporesc "înminunarea" noastră în faţa textului.

N O T E:

1)Eminescu, Mihai - Opere complete, ed. Perpessicius, p.174-176
  Noica, Constantin - Sentimentul românesc al fiinţei , Bucureşti.
  Blaga, Lucian - Geneza metaforei şi sensul culturii , Editura
  Eminescu, 1948

Stud. Simona CIURDAR
Anul II, Timişoara

"SONET" II
ANALIZA STILISTICA

În analiza de faţă n-am urmat cunoscuta cale metodologică ce epuizează analitic toate nivelele textului (lexical, morfologic, sintactic, figurat, fonetic şi prozodic) într-o tratare separată, ci am urmărit preferenţial nivelul figurat în conexiunile acestuia cu celelalte nivele. Am omis în schimb, în mod deliberat, consideraţiile asupra prozodiei, ele singure putînd face, după opinia noastră, obiect distinct de analiză stilistică, mai cu seamă în cazul lirismului eminescian de esenţă muzicală.

Prin ideea poetică centrală - femeia, idealizată ca urmare a spiritualizării sentimentului erotic, este o muză a poetului -, Sonet II se integrează în mod evident curentului romantic, care "a omorît religia divină, religia în adevăratul înţeles al cuvîntului, şi a creat în locu-i o religie nouă, religia dragostei. Dumnezeu s-a coborît din înălţimile visului şi a cedat locul iubitului sau iubitei, care astfel se ridică mai sus de lumea noastră pentru a pluti în înălţimile sublime ale idealului"[1].

1. Prima strofă se constituie ca o evocare a unui moment crucial pentru biografia intimă a poetului. Acest moment, cu puternice rezonanţe în existenţa creatoare a poetului, este redat, în planul expresiei artistice, prin sintagma ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm.

Blocul epitetic ceasul sfînt exprimă sugestiv ideea însemnătăţii absolute a momentului unic marcat de întîlnirea cu fiinţa iubită. Epitetul metaforic sfînt transferă evenimentul evocat de pe orbită cotidianului, a întîmplărilor comune, "profane", într-un orizont al "sacrului".

Utilizarea substantivului ceas merită o analiză mai atentă din partea cititorului. Vom încerca să-i oferim o justificare stilistică din perspectivă sintagmatică şi intertextală.

Astfel, verbele a se iubi şi a se întîlni, folosite la acelaşi mod şi timp, indicativ perfect simplu, nu prezintă o compatibilitate identică faţă de temporalul ceasul sfînt, în sen-

sul că a se întîlni, verb cu valoare perfectivă, dar mai ales verb-predicat folosit la un timp perfectiv, ar atrage, firesc, mai degrabă temporalul clipă decît ceas. Acesta din urmă apare însă perfect compatibil cu verbul a se iubi, din perspectiva eroticii eminesciene, la nivelul căreia în ciuda perfectului simplu (ne iubirăm) nu putem să dăm verbului sensul lui "coup de foudre" francez, iar cuvîntului ceas, sensul de moment. Eminescu a avut nevoie de un temporal care să fixeze intervalul şi nu momentul, aşa cum o face de exemplu în De-or trece anii: "Din clipa-n care ne văzum".

Cele două verbe(ne întîlnirăm, ne iubirăm) apar într-o conexiune semantică, actualizată prin temporalul ceas, conexiune mult mai subtilă prin semnificaţiile ei adînci decît aceea a simplei echivalenţe formale realizate prin rimă. Am identificat în această pereche verbală fenomenul stilistic al "cuplajului" descris de Levin, prin care echivalenţa formală a doi termeni "tinde să instaleze o echivalenţă semantică"[2] .

O perspectivă intertextuală oferită de poemul Pe lîngă plopii fără soţ ..., unde ceasul/ora se află în relaţie cu acelaşi verb (a iubi) vine în sprijinul interpretării pe care am propus-o: "O oră să fi fost amici,/Să ne iubim cu dor". De altfel, circulaţia mai multor termeni poetici în spaţiul celor două poezii este un argument în plus că valenţa lui ceas/oră nu a fost stabilită arbitrar. Este vorba de epitetul sfînt (ceas sfînt, farmec sfînt), de metafora razei privirii ("privirea ta .../Sub raza ei"; "Dîndu-mi din ochiul tău senin/O rază dinadins") şi de grupurile nominale mînă rece, braţe reci.

Paradoxal, ceasul realizează un contrast mai pregnant cu ani la mijloc, decît ar face-o clipa, în ciuda distanţei mai mari între an şi clipă decît dintre an şi ceas, întrucît contrastul se realizează la nivelul lungimii intervalelor de timp desemnate de aceşti termeni. Clipa îşi pierde astfel dimensiunea temporală, raportată la ani, şi odată cu aceasta puterea de contrast sintagmatic.

După opoziţia temporală ani-ceas, intervine în al treilea vers al aceleiaşi strofe o altă opoziţie, marcată de conjuncţia

adversativă dar: "Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm". Curgerii obiective, ireversibile a timpului i se opune puterea amintirii, amintire ce se instaurează ca o stare de spirit permanentă a poetului. Pentru Blaga, ea va deveni mai tîrziu "singur triumf al vieţii/asupra morţii şi ceţii" (Epitaf pentru Euridike).

De remarcat este valoarea de prezent etern a verbului gîndesc, conferită de adverbele tot şi mereu, precum şi utilizarea lui nereflexivă, specific eminesciană, dealtfel. Contrastul dintre trecerea obiectivă a timpului şi oprirea lui subiectivă în şi prin gîndul poetului se realizează astfel cu ajutorul celor două adverbe care se susţin reciproc.

Dinamica interioară a primei strofe este susţinută de o alternanţă relevantă a timpurilor verbale: trecut, sugerat în structura de adîncime a sintagmei temporale "Sunt ani...", viitor ("... şi-ncă mulţi vor trece"); trecut ("ne-ntîlnirăm);prezent ("gîndesc"); trecut ("...ne iubirăm"). Nu întîmplător trecutul închide şi deschide seria, avînd statut de element predominant.

Valorile temporale nu sînt de loc tranşante, contextul poematic permiţînd şi filtrarea altor nuanţe. Astfel, temporalul "Sunt ani..." deplasează, prin forma de prezent a lui "a fi", coordonatele trecutului înspre un moment prezent, actualizat prin gîndesc, care, la rîndu-i, graţie valenţei temporale de permanenţă conferite de mereu şi tot, glisează pe axa timpului. Această strategie formală sugerează starea de spirit a poetului, dominantă de gîndul întors spre trecut în rememorarea iubirii, conferind discursului poetic statut de meditaţie.

Lanţul verbal culminează cu prezentarea metaforică a Iubitei, focarul spre care se îndreaptă gîndurile şi sentimentele poetului: "Minune cu ochi mari şi mînă rece". Prezentarea generică metaforică a femeii iubite - printr-un substantiv abstract cu valoare de superlativ absolut, minune, - este nuanţată de două detalii fizice caracteristice portretului eminescian feminin. Valorile conotative ale ochilor mari sînt descifrate de G.I.Tohăneanu: "In cazul iubitei - purtătoarea, îndeobşte, a ochilor mari "dilatarea" privirii poate fi expresia unui sentiment de aşteptа-

re încordată - ca într-un cunoscut vers din Sara pe deal: "Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară" - dar, mai cu seamă, a candorii, a inocenței, a uimirii copilărești cu care ea întîmpină și culege, în privirile sale, chipul mereu tînăr al firii"[3]. În sprijinul acestei ultime interpretări, exemplificate de G.I.Tohăneanu și prin citarea versului în discuție, mai putem aduce și semnificația adverbului copilărește din ultima strofă.

În ceea ce privește "asocierea mîinilor cu ochii(mari)", același autor constată că la Eminescu ea este "nu numai frecventă, ci chiar obsedantă", mîinile constituind alături de ochi, "un element deopotrivă de expresiv al ființei umane", valorificat artistic de numeroși poeți.

2. Prima strofă este legată de a doua printr-un efect de ingambament semantic - în ciuda punctului ce marchează formal finalul strofei întîi - , daterat afinităților gramaticale dintre vocativul minune și imperativul vino iar!. Se realizează astfel, subtil, o continuitate între elementele - cheie ale trei versuri consecutive - mereu gîndesc, minune, O, vino iar! -, poetul găsind în acest mod și un loc privilegiat, central, metaforei iubitei.

Strofa a doua începe cu rechemarea directă a iubitei,pe un ton imperativ - rugător: O, vino iar!, ce ne amintește de invocațiile patetice ale Cătălinei și ale Luceafărului, din marele poem eminescian.

Motivul central al poeziei poate fi considerat acela al ochilor, al privirii iubitei, a cărei rază are puterea magică de a aprinde privirea poetului ("Privirea - mi arde..."), efect cu o dublă valoare simbolică conotînd atît iubirea cît și inspirația In realizarea acestei dominante[4], Eminescu construiește o izotopie pe baza a trei notații dispuse gradat: minune cu ochi mari; privirea ta asupra mea se plece; sub raza ei mă lasă a petrece.

Gradația funcționează în limitele succesiunii temporale logice a celor trei acțiuni din strofa a doua: se plece, lasă (a petrece), smulge - la nivelul unei singure strofe. Dar ea funcționează și la nivelul întregului sonet prin sugestii semantice care

conturează o discretă izotopie a stelei, comparantul/metaforă iubitei, pînă la explicitarea comparației. Elementele izotopiei ar fi: 1. minune; 2. privirea + a se pleca; 3. raza.

Se poate de asemenea, constata existența unei alte gradații, realizate prin temporalitatea marcată a poemului. Indicii acesteia sînt: cumulativele din primul vers: "Sunt ani ... și-ncă mulți..."; dublarea de termeni din ultima strofă: "...cînd ... atunci; conjuncția adversativă iar, care, pe lîngă funcția sa specifică de a lega două momente, dobîndește și o valoare cumulativă. Cele două momente sînt marcate de "liniștirea" pe care o produce poetului apropierea iubitei și de efectul miraculos al zîmbetului acesteia: "Privirea-mi arde, sufletul îmi crește". În aceeași sferă cumulativă se înscrie și epitetul nouă ("cînturi nouă") aflat în simetrie cu adverbul iar, care însoțește imperativul chemării ("O, vine iar!").

Traiectoria comparativă, care hrănește analogic apropierea dintre iubită și stea, funcționează metaforic chiar din prima strofă, pînă la enunțarea comparației din strofa a treia. Punctele acestei traiectorii, care realizează o gradație ascensională, ar fi: 1. "minune cu ochi mari și mînă rece. 2. "sub raza ei mă lasă a petrece" 3. "Ca răsărirea stelei în tăcere". Acest traseu imagistic este original; de cele mai multe ori, o comparație instituită anunță metafora, direcția de evoluție fiind dinspre comparație înspre metaforă, și nu invers. De fapt, nu este vorba de o trecere definitivă de la metaforă la comparație, deoarece strofa a III-a nu conține o comparație propriu-zisă, pură, ci mai exact o identificare atenuată[5], figură de stil ce se află la jumătatea drumului dintre comparație și metaforă, în clasificarea pe care o face Beuveret Danielle[6]. Astfel, "comparația" discutată se naște sub zodia transferurilor metaforice precedente.

Această ipostaziere a iubitei în stea, în suveran absolut, cu care poetul comunică doar prin privire și zîmbet, este cu atît mai pregnantă, cu cît poetul își exprimă starea lui de dependență, de supunere voită față de Ea. Valoarea injonctivă a conjunctivului verbului se plece, precum și sensul lui mă lasă, definesc sugestiv poziția de "supus" a poetului îndrăgostit.

Dincolo de conotaţia supunerii, verbul a lăsa are la Eminescu şi o semnificaţie particulară, de sugestie a iluzoriului instituit de dorinţă, fie aceasta de iubire, de viaţă, ca în sonetul analizat, fie de moarte, ca în *Mai am un singur dor*. In acest ultim caz, verbul din versul: "Să mă lăsaţi să mor" se află din punct de vedere gramatical pe primul plan, poziţie pe care o are de altfel şi în *Sonet II*, punînd în umbră sau amînînd, iluzoriu moartea.

Ideea de supunere totală o realizează şi verbul a smulge, verb concret de mare forţă expresivă în definirea stării de înrobire marcată a poetului. E important să subliniem că înrobirea eminesciană are un statut particular, paradoxal, în sensul că ea condiţionează suveranitatea Creatorului.

Ipostazierea femeii iubite în muză suverană a poeziei, ca şi tonul oscilînd între poruncă şi rugă le vom întîlni mai tîrziu şi la Blaga:" "Iubito-mbogăţeşte-ţi, cîntăreţul,/mută-mi cu mîna ta în suflet lacul,/şi ce mai vezi, văpaia şi îngheţul,/dumbrava, cerbii, trestia şi veacul.//Cum stăm în faţa toamnei,muţi,/sporeşte-mi inima, c-o ardere,c-un gînd." (*Vara Sfîntului Mihai*)

Totodată ultimul vers din poemul lui Blaga intră în raport de corespondenţă cu ultimul vers din Sonet II: "Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte"

Femeia iubită devine o întruchipare umană a Artei (Poeziei, simbolizată în text prin liră), fiind în acelaşi timp cauză: "... cînturi nouă smulge tu din liră-mi" şi efect, cathartic, al ei: "... a ta apropiere/Cum inima-mi de-adînc o linişteşte".

La nivelul întregii poezii, fiecărei"apropieri" fizice îi corespunde un efect în plan spiritual.

a. vino ———— cuvinte dulci inspiră-mi
b. privirea ta —— cînturi nouă smulge...
c. a ta apropiere—— inima-mi ... linişteşte
d. zîmbet ———— Se stinge-atunci o viaţă de durere,
Privirea-mi arde,sufletul îmi creşte

Ultimele versuri marchează un punct culminant, se constituie ca o sumă a tuturor efectelor sufleteşte anterioare, nu numai ca rezultat al "zîmbetului copilăresc". Această corespondenţă, co-

municare între senzorial şi spiritual, identificare chiar, conferă poeziei o notă de umanitate profundă. Dar nu mai este vorba aici de o zbatere, profund umană şi ea, între doi poli ireconciliabili, ca cea a Cătălinei din Luceafărul; poetul pendulează între cer şi pămînt cu lira în mînă, urcă pe corzile ei şi revine mereu pentru a se adăpa de la izvorul feminin al inspiraţiei creatoare.

4. Strofa a patra se bazează pe opoziţia temporală, aparentă de altfel, marcată de adverbul cînd, temporal momentan, şi o viaţă. Această aparentă antiteză se anulează explicit prin metafora verbală: "se stinge-atunci o viaţă de durere". Astfel, dacă în structura de suprafaţă are loc evocarea temporală prin zîmbet, ca experienţă momentană, şi prin o viaţă de durere, ca experienţă de durată, în structura de adîncime este vorba de o evocare "cantitativă" a intensităţii emoţiei: bucurie-durere. Zîmbetul şi durerea nu sînt experienţe surprinse cantitativ, ci temporal; Eminescu realizează o cuantificare temporală a stărilor efective, cu efect de subliniere a intensităţii trăirii: intensitatea bucuriei zîmbetului este tot atît de mare pe cît de lungă este "o viaţă" faţă de o clipă (cînd,atunci).

Ultimele două versuri conţin o antiteză metaforică la nivel verbal între: "se stinge...o viaţă" şi "privirea-mi arde". Verbul final din sintagma "sufletul îmi creşte" captează însă într-o unică matcă semantică sensurile lor.

Remarcabilă este consecvenţa stilistică a poetului în alegerea metonimică a termenilor prin care este evocată iubita: ochi, mînă, privire (termeni sinecdotici din categoria lui "pars pro toto"), apropiere (reprezentînd o discretă sinecdocă prin abstractizare). Fiecăruia din aceşti termeni îi corespunde una sau mai multe semnificaţii din codul simbolic eminescian, convergenţa acestora trimiţînd la unul din cele mai semnificative motive ale liricii erotice romantice: femeia-muză.

NOTE

1)Todoran,Eugen, Eminescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p.341-342.

2)Apud N.Ruwet, Avant-propos au Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972.
3)Tohăneanu,G.I., Expresia artistică eminesciană, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p.156.
4)Jakobson,Roman, Huit questions de poétique, Paris, Seuil,1977, p.77.
5)Beuverot, Danielle, Comparaison et métaphore, în "Le français moderne", XXXVII, 1969, nr.2, p.132.
6)Op.cit.

Stud. C.L. CUȚITARU
Anul I, Iași

"SE BATE MIEZUL NOPȚII"
O ANALIZĂ

I. O poezie ermetică

Cele șase versuri ale poeziei eminesciene Se bate miezul nopții oferă, la un prim nivel, ceea ce, s-ar putea numi "o lectură imposibilă". Aprofundat, însă, poemul își lasă descoperită semnificația, situîndu-se printre capodopere. De unde, totuși, această "imposibilitate" a primei lecturi? O explicație ar fi prezența unor termeni cu conotații aparent bizare în contextul de ansamblu al poemului:

"Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
Si somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă,
Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte,
Ci cumpăna gîndiri-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă".

Singur cuvîntul "limbă" răstoarnă întreaga arhitectură imagistică și sensitivă pe care lectorul neinițiat și-o făcuse pînă la contactul cu versul. Dacă adăugăm că termenului i se asociază emfatic epitetul "neclintita" și că substantivul este situat în final, conferind o tonalitate gnomică, particularitatea lui apare și mai pregnantă. Neclintita limbă este concluzia ultimă a meditației poetului, dar ea e criptică și, aparent nejustificată, pentru că (repetăm: la un prim nivel), nu o putem înscrie logic în spațiul general al poeziei așa cum ni se relevă el acum, oniric, nocturn etc. La primul nivel pe care-l putem numi "impresiv", finalul acesta este inadecvat dar și incitant totodată. In plus, este clar, încă în acest moment preliminar, că, dînd măsura ermetismului întregii poezii, acest punct-limită reprezintă și unitatea simbolică spre care trebuie să conveargă orice demers interpretativ.

II. Un posibil mod de decodificare

Metoda "traducerii", se știe, nu mai este o noutate în analizele stilistice. Eficacitatea ei a fost demult probată.

Aplicînd-o poemului Se bate miezul nopţii, nu facem decît o încercare de stabilire a unui mod de lectură coerent a ideilor din cuprins.

Realizarea unui sistem logic, mult clarificat (limpezit), poate facilita denotarea sintagmei finale. Banalizarea formei stilistice propuse de poet este inerentă dar, imperios, necesară. In momentul în care am traduce poemul în altă limbă, logica fondului ideatic ar apărea astfel:

Clopotul bate miezul nopţii.

Iar somnul, vameş la hotarul viaţă-moarte, mie nu-mi mai ia vamă (altfel spus, pentru mine hotarul nu mai există!). Şi, astfel, pe căi demult cunoscute (intuite), mintea vrea să mă poarte.

Pentru ca în noua-mi postură, să confund viaţa cu moartea (pentru poet ele nu mai sînt noţiuni distincte, devin una, în starea nou creată);

Iar azi (în consecinţă) nu mai am îndoieli în gîndire (cumpăna orizontului meu de comprehensiune e în echilibru, am acces la cunoaşterea totală!).

Aceasta pentru că ("mi-am dat seama" - se subînţelege) între cele două sfere (viaţă - moarte) stă imuabila limbă lumească.

Trebuie să facem precizarea suplimentară că sintagma pe care o echivalăm în acest context celei eminesciene (neclintita limbă) nu e decodificarea propriu-zisă, ci un accesoriu fundamental ei, de care ne vom servi ulterior. Este evident că şi la această transpunere, în limita posibilităţilor mai coerentă, finalul îşi păstrează coeficientul de incitant. Ermetismul poemului e încă tare ca aloia (G.Călinescu).

III. Eminescu şi sistemul

Eminescu a avut un sistem. Oricît de contestată ar fi ideea de unii, ea este evidentă. Că de cele mai multe ori el se fundamentează pe unul sau mai multe (îmbinate) sisteme filosofice împrumutate e lucru ştiut, recunoscut şi de G.Călinescu în Opera lui Mihai Eminescu (Filosofia teoretică). Aici nu ne interesează

originalitatea metafizicii poetului şi nici caracterul pregătirii sale filosofice. Reţinem doar faptul că în mintea autorului *Luceafărul*-ui exista o ordine ideatică prestabilită în momentul creaţiei.

Orice creaţie eminesciană avea, preliminar, *un sistem logic* pe care trebuia să se axeze, o concluzie (maximă) ultimă, la care trebuia *să ajungă*. *Neclintita limbă*, din *Se bate miezul nopţii*... reprezintă, fără îndoială, o astfel de maximă şi nu un simplu paradox poetic de circumstanţă,

IV. *Eminescu şi Schopenhauer*

Deşi refuzată în cercetările mai noi, lucrarea germanului Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare* rămîne un punct de referinţă pentru eminescologie. Nu negăm specificitatea metafizică a lui Eminescu, chiar avînd puncte de plecare în Schopenhauer (măcar indirect) şi Kant, dar dacă vorbim de un sistem eminescian, acesta poartă amprenta lui Schopenhauer. Citind opera lui Eminescu, vorbim de eminescianism, cum tot aşa vom face citindu-i articolele politice "cusute cu fir dialectic" (G. Călinescu) sau analizîndu-i meditaţiile spontane, contemplaţiile etc. Dar, atunci cînd căutăm sistemul, axa, baza filosofică la Eminescu, cu toate *reorientările* sau justificările pe ideea "afinităţii spiritului" etc., nu vom putea vorbi decît de schopenhauerianism. Lucrarea germanului propune un sistem filosofic, uşor de recunoscut în atmosfera de ansamblu a liricii eminesciene, indiferent de "rezultatele" diferite sau mijloacele diferite de folosire a lui.

Nu reţinem decît elementele esenţiale ale sistemului enunţat din opera filosofului citat, pe baza comentariilor, detaliate, ale lui G. Călinescu (*Opera lui Eminescu. Filozofie teoretică*) şi Liviu Rusu (*Eminescu şi Schopenhauer*). Recurgem la acest demers din motivul că, poate mai mult decît alte poeme (şi mai ales prin final), *Se bate miezul nopţii* este o "probă" concludentă de schopenhauerianism.

Autorul lucrării *Lumea ca voinţă şi reprezentare* situează viaţa reală a spiritului într-o sferă a impersonalităţii, acolo unde senzaţiile şi instinctele sînt sterile. Atingerea acestei

stări nu ne mai interesează aici, ea fiind, în esență, orientată după modelul buddhist (Buddha însuși încerca cenzurarea tuturor instinctelor și contopirea cu Nirvana, printr-o asceză absolută; hrana o constituia un bob de mei pe zi). Această stare este proprie geniului, care, într-un act de contemplație rece, se dovedește un sceptic. Cauzele scepticismului său se confundă cu condiția umană. Omul este în esență un animal. Unicul său scop este simpla satisfacție a materiei, iar aceasta se obține prin voință. "Voința" este, deci, un modus vivendi. Ea coordonează global avatariile individului pe scoarța terestră în deplina lui precaritate. Genialitatea este, în ultimă instanță, eliberarea de sub tutela acestei voințe. Starea nou atinsă e o stare de echilibru (adevărul absolut). Geniul, "inițialul" vede perfect condiția umanității și, de aceea, e pesimist. El știe că ea e imuabilă, neclintită, cum ar spune Eminescu. Toată această viziune "vine" din Nirvana (conform buddhismului), acolo unde ataraxia e unica realitate a spiritului. Viață nu e, pentru că cel în cauză s-a eliberat de "voință" - esența vieții. Moarte nu e, pentru că nu vorbim de un declin, ci de un permanent echilibru. In plus, se știe, Schopenhauer promovează ideea transmigrării spiritului (metempsihoza) pînă în momentul atingerii acestei stări (cunoașterea absolută). Moartea, deci, se exclude de la început. Prin urmare, moartea și viața nu mai există sau există dar confundate una în alta. In această stare, după Schopenhauer, geniul urmărește desfășurarea ciclică a universului lumesc în neclintita lui iraționalitate.

V. "Neclintita limbă"

Recitit în "forma" lui transcrisă, fondul poemului eminescian pare a reproduce doctrina schopenhaueriană.

Geniul, inițiatul, vizionarul, s-a eliberat gradual de voință, de tot ceea ce e precar, teluric: "Si somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi iese vamă". "Somnul" este trimiterea directă la "voință", prin conotațiile pe care le propagă în acest context: instinctual ("vameș vieții"), prozaic ("vameș") etc. Implicit, geniul a atins starea de echilibru, de euthanasie s-ar putea spune pentru a ne menține într-un cadru eminescian cît mai nealte-

rat posibil: echilibru, cunoaştere adecvată a realităţii: "Ci cumpăna gîndiri-mi şi azi nu se mai schimbă". In Nirvana, moartea şi viaţa, cum am văzut, se confundă: "S-asamăn între-olaltă viaţă şi cu moarte". Totuşi, atingerea stării nu e posibilă decît gradual, din treaptă-n treaptă, iar procesul acestei "treceri" e schopehaerian. "Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte". "Mintea" e forţa unică a propulsării şi reflectă liniştirea (ataraxia) spiritului ajuns, în sfîrşit, la echilibru. Procesul s-a desăvîrşit, ca la Schopenhauer, prin transmigrare, de vreme ce Eminescu face aluzie la nişte "căi bătute-adesea". "Călătoria" nu e "o dată", ci repetabilă, pînă la echilibru, cunoaşterea totală, neminată de incertitudini, cînd "cumpăna gîndirii" nu mai cedează argumentelor contrarii. Balanţa s-a stabilizat.

Şi totuşi, există o maximă finală a poemului către care par să conveargă toate energiile. E vorba de "explicitarea", în fond, a esenţei acestei cunoaşteri totale, a acestui adevăr absolut la care spiritul "transmigrat" a ajuns. Chiar teoretic ideea e valabilă; printr-o circumstanţială cauzală, ultimul vers al poeziei oferă un motiv, o cauză problemei puse în discuţie: "Căci între amîndouă (între viaţă şi moarte, n.n.) stă neclintita limbă". Intre viaţă (concret, palpabil) şi moarte (de data aceasta e vorba, bineînţeles de "moartea" simbolică din Nirvana, de euthanasie, cu alt termen) stă un zid de netredut, limba, pe care, paradoxal, o interpretăm în sensul ei concret de grai pămîntesc*, cotidian. Adică teluricul şi Nirvana sînt iremediabil separate de voinţă.

Cu toate acestea, problema se pune în alţi termeni: de ce foloseşte Eminescu o noţiune atît de arbitrară ca "limbă" pentru o idee care părea mult mai clar enunţată prin alte mijloace. Privit din acest unghi fenomenul devine mai complex. Limba nu denotează aici organismul obişnuit lingvistic, care, de altfel, nici nu e "neclintit" în fapt (cum ne spune epitetul), iar Eminescu nu putea să nu cunoască acest aspect cel puţin intuitiv (el însuşi este un creator de limbă, un "schimbător" ca să spunem aşa, un "clintitor" al acesteia!). Implicaţia termenului e mult mai profundă. Se referă, neîndoielnic la ideea de comunicare. In viziunea lui Eminescu fiecare din sfere, microcosmosul şi macrocosmosul, are modul ei specific de comunicare. Confruntate, cele două moduri,

evident, se resping. În Luceafărul ideea e evidentă. Lamentaţia Cătălinei izvorăşte, fundamental, din neputinţa comunicării cu Hyperion: "Străin la vorbă şi la port,/Luceşti fără de viaţă..." (s.n.) sau, mai elocvent: " - Nu caut vorbe de ales,/Nici ştiu cum aş începe - /Deşi vorbeşti pe înţeles,/Eu nu te pot pricepe" (s.n.). Limba, deci, ca mod de comunicare este un factor de secesiune a celor două universuri. În această ipostază ea e neclintită, avînd motivaţii genetice. Constatarea finală este, de aceea poate, prin conotaţiile sale profunde, climax-ul valoric al poemului cu atît mai mult cu cît - de ce să n-o recunoaştem? - în spate simţim o ironie tragică mergînd pînă la sarcasm, a scepticului Eminescu.

N O T E

*)Nu am luat aici în consideraţie celelalte variante ale poemului, unde sensul cuvîntului "limbă" pare a fi mult mai concret - limbă a ceasornicului; credem că, în procesul transformării poemului, ermetizînd, însuşi autorul a dat un înţeles mai profund termenului.

BIBLIOGRAFIE

M.Eminescu, Poezii, E.D.P., 1963, Bucureşti, Editura Perpessicius

G.Călinescu, Opera lui M.Eminescu, vol.I,II, Editura Minerva, Bucureştim 1976

Liviu Rusu, Eminescu şi Schopenhauer, E.P.L., Bucureşti, 1960.

Stud. Simona CONSTANTINOVICI
Anul II, Timişoara

ANABAZA CROMATICĂ EMINESCIANĂ

Ne-am oprit în demersul de faţă la culoare, ca termen de referinţă şi ca simbol la Eminescu. Aprecierile cromatice ocupă un loc aparte în sintaxa şi semantica poeziilor eminesciene. Imaginea cromatică devine Simbol în măsura în care participă, estetico-funcţional, la conturarea axei ascensionale întuneric-lumină, extreme cărora li se supune întreaga poezie romantică. Într-o astfel de poezie tensionată, dar nu neapărat contorsionată, care anticipează în multe privinţe neliniştea maladivă a simboliştilor adesea resemnată sau căzută-n declin psihosocial, simbolul cromatic, este un simbol mobil, în sensul că nuanţele lui nu se aplică legic unei singure stări, totalizatoare - ca-n cazul poeziei simboliste - ci unor "fragmente" din aceeaşi realitate psihică sau mai multor stări diferite. Privind astfel lucrurile, simbolul cromatic, propriu poeziei romantice, este un însemn al mobilităţii de suprafaţă, într-o oarecare măsură tributar "clasicului", pe cînd "simbolul cromatic simbolist" este un însemn al mobilităţii în interiorul aceleiaşi stări sondată în profunzime.

Ambele poezii - romantică şi simbolistă - sînt poezii ale iniţierii, numai că drumul iniţiatic diferă. Una urcă de la obscur spre claritate, de la chtonian spre celest, cealaltă coboară dinspre claritate spre obscur, de la celest spre chtonian. Un drum ascendent; un drum descendent.

Eminescu - cum s-a spus nu o dată - este un poet selenar, un poet al nopţii[1]. Aceasta nu se reduce însă la simpla pierdere, simpla "rătăcire" în întuneric, întotdeauna întunericul este brăzdat şi străjuit cu statornicie de lumină, de martorii şi păzitorii cosmosului: stelele şi luna. Eminescu transformă poezia nopţii, de sorginte romantică, într-o scară ascensională, imaginară către lumină. Culorile intervenţiei benefice în acest spaţiu sînt albul şi galbenul, cu intensităţile lor diferite. Albul, pe fondul nopţii, este, alături de neclintirea lunară şi stelară, un simbol al setei de linişte, pe care diurnul i-o refuză poetului. Iniţierea în sfera spectrului cromatic eminescian este necesară pentru evidenţierea întîietăţii luminii, în opoziţie cu întune-

ricul. Tehnica clar - obscurului face ca, din permanenta tensionalitate alb-negru, să se detaşeze albul pur, albul lumină care, treptat, se contaminează cu galben, culminînd cu galbenul - aur, explozia maximă a luminii. La Eminescu lumina este revelaţie a spiritului, a libertăţii. Ingerul, iubita aparţin mai mult luminii onirice, lunare, luminii blînde, luminiscenţei argintii. De aceea, simbolismul luminii trebuie raportat la dialectica dramei viaţă-moarte, cer-pămînt, spirit-trup, înger-demon, impur-divin. Zeii cereşti sînt luminoşi. Rădăcina div - din sanscrită, care înseamnă "a străluci" şi "ziuă", dă deivos sau divus în latină. Femeia eminesciană este divinizată, este lumină şi astru.

"Un remarcabil izomorfism leagă în mod universal ascensiunea de lumină..."[2].

Psihologii şi analiştii au observat că ridicarea (anabaza) este însoţită de imagini luminoase, euforice, în timp ce,coborîrea de imagini sumbre, de un sentiment de teamă.

Lumina cucereşte întunericul, îl amorsează. Este vorba, în primul rînd, de o lumină lăuntrică, foarte aproape de i-raţional, stare proprie poeziei romantice, poeziei "deschise" în genere.

Ceea ce este luminos[3] este uşor (puţin) colorat pentru imaginar. Puritatea, detaşarea de obscur nu se înfăţişează niciodată policromatic.

S-ar putea asocia, din această perspectivă, albul eminescian şi derivaţii săi, schemei ascensionale, a vieţii, iar celelalte culori schemei descendente, a morţii, în care negrul este prototipul. Nu putem afirma, însă, că o serie paradigmatică precum: galben - ceară - bălai - blond - palid etc. sau roşu - purpură - jeratic - sîngerat - rumen - coral, ar intra în semantica motivului morţii, exclusiv. Conotaţiile sînt multiple, conturînd deschiderea ca principiu în nuce al conţinutului.

In drumul de la culori (culoare, în general) spre alb, albul evocă "curăţenia" atît fizic - morală cît şi spirituală. Albeaţa (întinderea albului) semnifică, cel puţin în tradiţie creştină, inocenţă şi virginitate (stare genuină).

Negrul este "culoarea" la care se raportează toate celelalte culori, este "un fel de limită - zero". In raport cu negrul, în poezia romanticilor "se conturează vibraţiile luminii, lumina însufleţind cromatica, sonurile, erosul"[4]. "In privazul negru - al vieţii-mi/E-o icoană de lumină..." (Singurătate).

Culoare non-luminoasă (non-spectrală), negrul este aşezat, de obicei, în opoziţie absolută cu albul (non-culoarea). Cele două extremităţi traduc dualismul intrinsec al existenţei, conflictul forţelor (conciliabile la un moment dat) ce se ciocnesc în macrocosmos şi-n lumea interioară, individuală, a fiecăruia, negrul reprezentînd forţele negative, ale involuţiei, albul forţele diurne, pozitive şi evolutive.

Concilierea (armonizarea) celor două spaţii, cîmpuri de bază ale scării cromatice, se realizează prin "tonuri" intermediare la nivelul semnificaţiei: "neguri albe", "privelişti" sure" etc.

Alb-negru (lumină-umbră/întuneric) intră în şirul de opoziţii de sorginte mito-folclorică; pur/impur, masculin/feminin, bine/rău, Soare/Lună etc. Contractul naşte armonie. "Căsătoria" albului cu negrul este o hierogamie, care-n cazul poeziei eminesciene naşte foarte rar în sfera cromatică gri, cenuşiu, sur etc. Albul şi negrul nu-şi pierd identitatea. Tehnica oximoronului îi alătură dar nu-i dizolvă unul într-altul. "Alăturarea" alb-negru (cu nuanţele corespunzătoare) are valoarea centrului: "Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr, se apropie - argintoasă umbră nalt-a unui înger", noaptea "Zugrăveşte umbre negre/Pe cîmp alb ca de zăpadă", "un alb şi - un negru corb", "Fruntea albă-n părul negru", "Din negru giulgi se desfăşor/ Marmoreele braţe", "L-al orelor albe şirag rîzător/Se-nşir cele negre şi mute."

Numirea culorii prin adjectivul (sau sintagmele) corespunzător (-oare) poate apărea în diverse ipostaze. Hotărîtor rămîne contextul, care implică o anumită topică şi anumite procedee gramaticale şi stilistice.

Parcurgînd antumele şi postumele se constată că, alături

de numirea directă a culorii, "absolută"[5], preponderentă, apar aprecieri cromatice subordonate, prin aproximație, numirea culorii făcîndu-se indirect și, deci, relativ. Aprecierile de acest tip au un caracter deictic și adesea întăresc ostentativ determinarea.

I. Apreciere cromatică absolută (directă)

prin 1. epitete stereotipe
revelatoare(metafore, metonimii, personificări etc.)

2. epitet + comparație

3. construcții de tipul: subst. + art. dem. + negru
ATB. adjectival

sau alb + de + subst.
ATB. substantival

4. derivați de la negru, respectiv alb:
vd. înnegri și epitetele dalb , - ă
înălbi alburiu, - ie
albicios,- oasă
roz - alb, -ie

II. Aprecierea cromatică relativă (indirectă), prin referire la un "obiect":

ALB prin 1. (de) argint și derivații săi argintos, - oasă
argintiu, - ie
a arginti

2. (de) marmură

3. de zăpadă (omăt, nea, ninsoare)
- serie sinonimică -

4. cărunt

NEGRU prin 1. de smoală
2. de tină
ATB. substantivale

3. cu cărbune
4. ca tuciul
5. ca huma
comparații

III. Apreciere cromatică intermediară (între direct și indirect)

prin 1. noapte
2. epitetul - derivat de la întuneric: întunecos, -oasă
3. umbră
4. negură
5. tenebră

Epitetele considerate stereotipe, de tipul: "cununi de albe flori", "suflarea narciselor albe", "Crinii albi ai sînului", "lebedele albe", "aripile-i albe", "creștetele albe","Fruntea albă-n părul negru", "barba albă", "deget alb, subțire","brațe albe", "mînuțe albe, dulci" - își pierd statutul ontic cîștigînd în semnificație. Dintotdeauna narcisele, crinii, lebedele au fost albe, Dintotdeauna a existat marmură albă, aripi albe, creștete albe, bărbi albe, frunți albe. Dar Eminescu inversează ordinea regnurilor. Poetul transmite suflare omenească vegetalului, îl umanizează. Descompune corpul uman în elemente naturale. Albul este asociat materiei vii, element vegetal sau element uman, pe cînd negrul apare îndeosebi în compania materiei anorganice: "talazurile negre", "flamuri negre", (zidul negru", "manta neagră", "Deasupra criptei negre a sfîntului mormînt", "corăbiile negre", "dom de marmur negru" (dar și-n compania materiei vii: cal negru", "ochii cei negri" (ai femeilor), "Flori de tei în păru-i negru", negre vițele-i de păr"). Epitetele acestea individualizează, prin context, imagini frecvente și comune poeziei de pretutindeni și dintotdeauna. Ele marchează impactul cu terestrul, ele aparțin figurativului și de la acest nivel cromatic începe ascensiunea către lumină.

Epitetele cromatice revelatoare sînt cele prin care imaginația își creează propria-i vizualitate. A vedea în acest caz nu înseamnă a percepe un obiect anume, ci a înțelege, a cunoaște, a transcende starea fenomenului din afară (ziuă, noapte, vijelie). A trece de la evident la abstract: "Zilele-mi copile și albe", "neguri albe", "Tresărind în cercuri albe", "o, albă vijelie", "Palida-mi umbră în albul munte", "alb izvor tremurător", "E-atît de albă noaptea parc-ar fi căzut zăpadă".

Albul, culoarea fundamentală, primară, care nu poate fi divizată sub aspectul conținutului și-al semnificației, este privit ca "tată" al tuturor culorilor. R.Guenon, în art.Simboluri fundamentale ale științei sacre, demonstrează că albul este ca un centru pentru cerc, în el (în alb) totul se topește, din el toate pleacă (convergență-divergență), el este scop și principiu, este alt avatar al ciclului eternei reîntoarcei. Si-

tuat în imediata vecinătate a vieţii diurne, a lumii manifeste,
îi conferă o valoare ideală, asimptomatică. Subordonat unor fe-
nomene şi stări naturale, albul indică trecerea (moarte şi re-
naştere), dar şi dématerialitatea (vijelie, zile, negură etc.)

Epitetul cromatic revelator negru se situează pe axa
transcendenţei absolute şi a polilor, în opoziţie cu albul ca-
re-n aceleaşi condiţii rămîne chtonian şi neutru, Negrul poate
fi asociat, astfel, atît unui simbolism negativ, cît şi unuia
pozitiv.

D.Caracostea e de părere, că Delacroix romanticul avea
faţă de universul plastic, atunci cînd spunea că negrul este o
nonculoare, o atitudine asemănătoare celei eminesciene: "Scara
de valori cromatice începe de la o treaptă imediat superioară
negrului, mergînd pînă la tonurile incandescente, lăsînt negru-
lui o funcţie pur negativă. Aplicat la ideea de timp, negrul
simbolizează eternitatea oarbă, neatinsă de revoluţii cosmice".[6]

Negrul nu are, însă, numai o funcţie pur negativă. O
dovedesc exemplele: "codrii negri", "munţii negri", "Se leagăn
visătoare copaci de chiparos/cu frunza lor cea neagră lăsîndu-
le în jos..." sau "Părul său negru ca noaptea paste-al marmorei
braţ alb", în care negru are valoare descriptiv-pozitivă, în
comparaţie cu ex. de genul: "privazul negru-al vieţii-mi", Pe
copite iau în fugă faţa negrului pămînt", "Şi să sece-a lumei
faţă, să se facă neagră", "oceanul negru răscolit de visuri gre-
le" sau "Vis de răzbunare negru ca mormîntul", în care epitete-
le - metaforă au valoare pur negativă. Obscuritatea, devenită
element descriptiv, cu valoare conotativă, suprimă palierele sen-
zaţiei şi uniformizează obiectele, reduce la neant spaţiul şi
timpul, detaşează stările sufleteşti de realitatea exterioară,
le încarcă, le opacizează. Absorbind lumina, negrul aminteşte
adîncimea abisului, bezna oceanului.

Comparaţia "negru ca mormîntul" din sintagma "Vis de
răzbunare negru ca mormîntul" sugerează: încrîncenarea în ho-
tărîrea luată, neputinţa de a mai "ieşi" din ea; asocierea cu
un spaţiu închis, fără scăpare, asemeni mormîntului; limita-
re, dar şi putere de depăşire a limitei? Se poate observa ast-

fel cum negrul dobîndeşte, pe scara valorilor cromatice, o dimensiune metafizică. Negrul este ura, tristeţea, melancolia,teama, etc. sub diferite aspecte. La romantici, factor al contradicţiei (interne sau externe), negrul nu se confundă, încă, cu starea de spleen, de vid existenţial, proprie simbolismului (Spleenul baudelairian, spre ex.)

În cazul culorii alb, cel mai adesea, întîlnim, construcţia epitet + comparaţie. La acest nivel se instituie o vastă paradigmă cromatică, omăt, ninsoare, crin, linţoliu, argint, nea(ua) var, marmură, (de)ceară, spumă, (de)zăpadă, părete etc. Gradul de întărire a luminii (degajate de prezenţa în text a adj. alb),este evident, prin coexistenţa, la acelaşi strat semantic, a două forme stilistice distincte. Unitatea dintre cele două forme stilistice este dată de prepoziţia ca. Atunci cînd se insistă mai mult asupra conotaţiilor ţinînd de materie, comparaţia stă pe primul loc: "ca marmura de albă", "cu păr de aur moale", "faţa ei frumoasă ca varul este albă". Dar cel mai adesea albul se află pe primul loc în ordinea sintagmatică: "De-aş avea o floricică.../ Ca şi floarea crinului,/Alb ca neaua sînului", "faţa ta albă ca ceara, "Caii mării, albi ca spuma", "Calul ei cel alb ca neaua" "Zugrăveşte umbre negre/Pe cîmp alb ca de zăpadă"(noaptea), "Unele - albe ... ca argintul de ninsoare,/Altele roşii, altele - albastre, ochi ce plîng"(florile), "Pe-un pat alb ca un linţoliu zace lebăda murindă..."

Augumentarea valorii pozitive a albului, prin metafora - comparaţie, potenţarea valenţelor sale semantice, se leagă de fenomenul iniţiatic, ascensional, de la terestru spre celest.

Astfel, albul - material devine culdarea morţii şi a invizibilităţii[7], culoare a revelaţiei, a transfigurării. Din alb-candid el devine alb - cadaveric (fantomatic, asemeni luminii de lună) şi, nu de puţine ori, aln - fertil, erotic, asociat corpului omenesc, foarte aproape de albul - lumină. Sumă a tuturor culorilor, albul este non-culoare. Se situează sub culori, se identifică cu lumina. Idee de care ne sprijinim pentru a dovedi că Eminescu este şi un poet al luminii. Albul-lumină este, în poezia romantică, semn al prezenţei divine, al înţelegerii cu

divinul, un divin aflat de astă dată, nu într-o zonă transcendentă, ci în propria "vizuină", înlăuntrul... W.Kandinsky spunea că albul e ca o linişte absolută, nu o linişte moartă, ci plină de posibilităţi de viaţă, culoare simbolică a nedeterminării. In viziunea folclorică a lui G.Coşbuc (din art. Cum înţelege românul culorile?): "Lumina e albă, adică ziua". "Dar simbolismul culorii se poate ramifica, astfel încît să asistăm la inversarea proprietăţilor ei. In cazul albului şi negrului acţionează indeterminarea. Atît albul cît şi negrul pot constitui culori ale pămîntului şi ale morţii; negrul poate constitui atît sinteza culorilor, cît şi negarea lor. In acest ultim caz el aminteşte semnificaţia lui alb neutru, a albului vid.

În poezia eminesciană asistăm la dedublarea simbolismului nopţii, răsturnarea valorilor tenebroase ale acesteia, şi atribuirea unor valori ale regimului diurn. Noaptea este, uneori, mai albă decît ziua.

În exemplul: "Iar umbra feţei străvezii/E albă ca de ceară", umbra, imaterială, accede, prin participarea culorii alb şi prin prelungirea atb. subst. de ceară, la materialitate, iar faţa, care-i materială, tinde spre opusul ei, spre imaterialitatea umbrei. Reluarea de ceară se asociază proprietăţii umbrei, nestatornicia, mobilitatea (creşte, descreşte). Asemeni umbrei, ceara se transformă (curge), piere. Prin culoare imaterialul prinde viaţă, este în-sufleţit. Natura "prinde" o a doua viaţă. Se în-ceremoniază, intră într-o sărbătoare a cosmosului. In sintagma "Caii mării, albi ca spuma", culoarea nedeterminării construieşte şi întreţine ideea de mişcare vizuală, prin alăturare imaginativă a semnificaţiei "spumei" iscată de ciocnirea valurilor sau a spumei calului înfierbîntat în galop nebun.

În versul "Şi cînd răsai nainte-mi ca marmura de clară", ca marmura este epitet al verbului, cu o uşoară nuanţă ostentativă, a "pătrunderii cu orice preţ" în real: delimitarea, tăierea clară a contururilor. Aici marmura creează imaginea reală a obiectului, a fiinţei. Ne-o confirmă vb. a răsări. Proiecţia din dorinţă în realizarea dorinţei (apariţia iubitei) este posibilă, deci.

Numirea indirectă a culorii, prin referinţă la "obiect" concret: argint, zăpadă (omăt, nea), apare în raport cu un alt element al concretului, al materiei: braţele, chipul, pîrîul, cornul, lira etc. In sintagma "braţe de zăpadă" atrib. subst. înlocuieşte materialitatea de fapt, inerentă corpului omenesc, cu o materialitate adiacentă, proprie "zăpezii" şi caracteristică trecerii, devenirii, prim(ul) pas în circuitul elementelor naturii fiind apa. Simbolul apei încremenite (îngheţate), apa ca unitate. In construcţii de acest tip, epitetul alb cade, întreaga forţă cromatică fiind susţinută de semnificaţia contextuală a lui zăpadă. La fel se comportă atb. subst. de marmură din sintagme ca: "Cu chip de marmură frumos...", "Cu braţele de marmur" (f.arhaică).

Derivatele diminuează forţa adj. alb, dispersează, frîng, într-un fel, obsesia luminii, o proiectează în sfera întinderii nedefinite, a spaţialităţii neconturate: "amalgam de-o roz-albie", "roz-alb-auroră", "bolta alburie", "neguri alburie", "Două umbre, albicioase", "Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,/Pătrunde luna înălbind păreţii". Epitetul dalb,-ă, derivat din alb, prin prefixarea cu propoziţia de şi-a cîştigat, în folcloristica românească, un loc aparte (dalbul pribeag, florile dalbe etc.), fiind înzestrat cu sonoritate şi profunzime, cu o anume nuanţă sacră şi arhaică: "o dalbă fecioară", "dalbe cîntări", "Apele lucinde-n dalbe diamante", "Noaptea zeii se preîmblă în vestmintele lor dalbe", "cu doi ochi ca două basme mistice, adînce, dalbe".

Şi-n cazul negrului, comparaţia cu un "obiect" (referinţă directă) sporeşte gradul de integrare a vizualului în concret. Din abstract el revine în concret: "Lucii picături de smoală", "Murdară este raza-i ca globul cel de tină", "părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită", "ziduri ca tuciul lustruiţi", "Intr-a sufletului noapte şi în inima-mi de tină)", "Ca huma e la faţă..." (Boerebist nebunul).

Termenii: noapte, umbră, tenebră, întunecos-oasă, se situează între aprecierea cromatică absolută şi cea relativă (prin aproximaţie, prin referire la un anumit "obiect"). Noaptea spre exemplu, este neagră, obscură, dar nu în mod absolut. Ea este, pe de o parte, timp al meditaţiei, al germinaţiei, al luminii (in-

terioare și astrale) iar, pe de altă parte, timp al refuzului, al căderii, al vidului.

Vizual și non-vizual într-o singură noțiune.

Apoi mai sînt și nopțile albe: un adevărat "paradox" vizual marcat prin tehnica oximoronului. "A codrului tenebră, portic labirint", spune poetul; tenebră, în acest caz, sugerează mai mult afinitatea ideatică cu substantivul labirint, decît cu non-culoarea căreia i se asociază semantic, de drept, sugerează mai mult forța, constructivă (ilimitată) decît forța "destructivă" (limitată), a non-participării la un anume timp și la un anume mod de a viețui.

Relativitatea aprecierii cromatice se pierde (în sensul că se transformă în apreciere cromatică absolută) prin prezența epitetului cu valoare intensivă (ostentativă chiar) pe lîngă un substantiv care-n substanța sa semantică conține caracteristicile non-culorii, negrului: "neagra noapte" ("o noapte neagră"), "umbră neagră", "negurile negre", "umbra-ntunecoasă", "Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit".

Forța impresivă a negrului este maximă. El traduce stări sufletești, răstoarnă legile concretului și ale abstractului. Abstractizează concretul și concretizează abstractul. Proiectează, țintuiește, statornicește abstractul, îi dă culoare: "neagra-i durere", "gînduri negre", "o neagră pată" (pe inimă), "privazul negru-al vieții-mi", "neagră vecinicie", "greul negrei vecinicii...", "moartea cu-aripi negre", "Ispită neagră dînsa? Un genuin rău? O, nu e!", "Si desperarea neagră, ce'n inima lui zace/ Să facă loc la sfînta, în veci senina pace!" "un înger cu-aripi negre", "de blesteme mi-e neagră gura", "A-ntristării neagră aripă peste lume se întinde".

Avem termenii determinați direct sau indirect: durere, gînduri, viață, vecinicie (formă arhaică pt.vesnicie), moartea, ispită, desperarea (formă învechită - reg. pentru disperare), înger, blesteme, întristare. In seria de mai sus, termeni ca: blesteme, durere, întristare, ispită, desperarea, moartea, aparțin sufletului omenesc în starea sa negativă, în care culoarea sau nu există (nu poate exista ceva mai negativ, sub negru, pentru

a traduce dimensiunea involutivă a umanului) sau este respinsă. In aceeaşi ordine de idei, "violetul şi negrul (amîndouă culori de doliu) se identifică înseşi căptuşelii sufletului şi perspectivelor lui, perspective închise, rezervînd speranţei loc doar în absurditate ori nici acolo". Absurditatea fiind, în cazul nostru, reprezentată prin dimensiunea aşa-zis pozitivă: viaţă, vecinicie, gînduri, înger, etc. "Greul negrei vecinicii..." zice Eminescu, "Negru profund, noian de negru" va zice Bacovia.

Derivatul înnegri traduce o stare progresivă, de continuitate, cînd e folosit la indicativ prezent sau la gerunziu: "luna înnegreşte", "Înnegrind tot orizontul..." Forma de perfect compus închide viziunea unei acţiuni care în trecut a fost progresivă: "Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit".

Negrul "urcă" semnificaţia poeziei de la evident la abstract, mînă-n mînă cu altul, care depăşeşte, însă, nivelul chtonicului, năzuind spre celest şi preluînd atributele luminii. Contaminarea albului cu galben echivalează cu cucerirea luminii, iar punctul culminant îl marchează întîlnirea cu aurul-lumină. Culoare simplă, galbenul se înscrie în rîndul aprecierilor cromatice absolute. Culoare a luminii, îndeplineşte, alături de alb şi prin raportare la negru o funcţie pozitivă, de vitalizare, o funcţie activă, stimulatoare. Este culoarea soarelui (după cum albul este "culoarea" stelelor, a Lunii, iar negrul este "culoarea" pămîntului). Culoare bărbătească, a luminii vieţii, nu poate tinde spre obscuritate.

W.Kandinsky spune: "Galbenul are o tendinţă spre deschis (claire) încît el nu poate fi un galben prea închis. Se poate spune că există o afinitate profundă fizică între galben şi alb".[8]

Cu strălucirea lor intensă, aurul şi argintul, înlocuiesc tonurile mate, adesea neobservate (mai ales noaptea). Si albul marmorean aparţine preferinţei nocturnului pentru tonurile reci. Argintul,aurul şi marmura, numesc "obiecte", materii, deci intră în sfera concretului. De unde şi senzaţia durităţii şi "răcelii" lor (metal, piatră).

Constantin Ciopraga constată că "statistic", albul şi

argintul deţin în paleta eminesciană mai mult de jumătate din referinţele coloristice în ansamblu".

Galbenul eminescian deţine o serie sinonimică vastă, pe lîngă aprecierile cromatice absolute.

I. Apreciere cromatică absolută:

prin 1. epitete stereotipe (ex: "nuferi galbeni") / revelatoare (metafore, personificări etc.)

2. construcţii de tipul: subst.+art. dem. + galben

ATB. adj.

3. derivaţi de la galben:

vb. îngălbeni (îngălbenite)

gălbui - iu , gălbii epitete

compusul galben - clară

II. Apreciere cromatică relativă:

prin 1. aur şi derivaţii săi vb.auri, aurit, - e / auros, -oasă / auriu, -ie

de aur (roşu)

cu aur; cea de aur

2. ceară ("făclii de ceară"; "mîinile-i de ceară", "Cum în picuri cade ceara/La picioarele lui Crist".)

III. Apreciere cromatică intermediară

prin 3. bălai (cea bălaie)/blondă, blondiu,-e

- sinonim popular - - sinonim neologic -

4. pală

palid, -ă, -e

pălindă

Epitetul gălbui este o aproximare a aprecierii cromatice absolute galben. Gradul de aproximaţie e dat de prezenţa sufixului -ui: "maluri gălbii", "o dungă mohorîtă şi gălbuie".

În sintagma "galbena stelă", articularea cu articol hotărît particularizează steaua (stelă - formă arhaică pt. steaua, vezi latinescul stella), accentul căzînd pe luminozitatea ei. In acelaşi sens, articolul demonstrativ (deicticul) dă o notă în plus determinaţiei, singularizează "obiectul" determinat în sin-

tagma: "luna cea galbenă". Intr-un vers ca: "Soarele privește galben peste-a nopții lungă dramă", inserția formei de indicativ prezent a verbului privi, între substantivul soarele și determinantul galben, ambiguizează sensul sintagmei. Prin modificarea topicii, galben poate ajunge, din determinant al substantivului, determinant al verbului.

La nivelul epitetelor revelatoare, al epitetelor - metaforă, galbenul devine o culoare penetrantă: "oglinda-i galben-clară" (a Nilului), "ochiu-ngălbenit", "lumini îngălbenite", "roată de foc galben stă fața-i ca un semn" (a lunii), "galbenele file", "păru-i galben", "Vița-i galbenă de păr".

Dublul aspect al acestei culori implică și o conotație negativă. Prezența galbenului în lumea chtoniană pune în evidență latura sa terestră (vezi Nilul, ochiul, roata de foc). La limita ei, culoarea galbenă devine un substitut al culorii negre.

Conotația "uscat" pentru galben[9] duce la substituirea sinonimică galben cu uscat, o interpretare intermediară între "culoare" și "adevăr"[10], ceva neprelucrat, în genul opoziției natură/cultură, preconizată de Cl. Levy-Strauss (ex: "Ochiu-ngălbenit", "lumini îngălbenite").

Aprecierea cromatică intermediară (situată între direct și indirect) blond este sinonimă cu bălai. Bălai e mai vechi, popular pe cînd blond este neologism: "bucle blondine", raze blonde", "valuri blonde", "blond copil", "blondă-n diadem de stele", "un înger cu părul blond", "fecioară blondă ca spicul cel de grîu", "Peste capul blond al fetei zboară florile ș-o plouă...", "Tu blond noroc al unui vis deșert,/Tu visul blond unui noroc..." Blond e mai cochet, mai suplu, bălai e mai de-al casei, mai "cald", mai național (este pur românesc): "cosița ta bălaie", "Luna...luna iese-ntreagă, se înalț-așa bălaie/Si din țărm durează o cărare de văpaie", "luna printre nouri, regina cea bălaie", "Pe lac se ivesc dintre stuf și din umbre/Innaltele lebezi, ce aria-i taie/In cercuri murinde și brazde bălaie".

Aprecierea cromatică intermediară, realizată prin deter-

minanţii pală, palide, pălindă etc., se situează undeva între alb şi galben, aparţine nedefinitului, transparenţei, non-culorii, care-şi caută culoarea. Aparţine mai mult metafizicului: "...notele murinde,/Blînde, palide, încet," "Palida-mi umbră în albul munte", "...faţa ta pală de o bolnavă beţie", "palidele raze", "Înger palid", "palid suflet", "palidă haină", "faţa mea palidă", "Cezarul trece palid..."

Aurul, a devenit semnificant[11], nu printr-o simplă metaforă, care ar pune în relaţie strălucirea, puritatea şi duritatea sa, cu spiritul imaterial, dar strălucitor şi nobil, superior şi solar. Ceea ce face ca aurul şi alături de el, argintul să devină semnificanţi (şi semnificaţi) e, în primul rînd, ambivalenţa lor: aurul, mai mult decît argintul este, în acelaşi timp, sacru, şi profan (blestemat). De unde o posibilă delimitare:

aurul
- terestru şi material - refugiat în profunzimi, în tenebre
- sublimat - în care caz trebuie apropiat de albul diafan (dalbul?) şi pur

Spre deosebire de determinantul auriu (auros) care este, ca şi argintiu (argintos), un epitet simplu, aducînd în plan semantic doar ideea de cromatism, de aur, respectiv de argint, reprezintă tipul de epitete cu valenţe stilistice multiple. Epitetele de aur, de argint, transcend ideea de cromatism, de materialitate, se încarcă de o nuanţă cromatic - sublimată, se încarcă de spirit, trimit la strălucire, la bogăţie, la fineţe, la valoare.

Aurul terestru şi material apare sporadic în construcţiile poetice eminesciene: "o luntre scrisă cu-aur", "tron de aur", "colb mărunt de aur". Cel mai adesea materialitatea terestră, dură, impusă prin determinantul de aur este sublimată prin asocierea cu un substantiv abstract sau cu un substantiv aparent incompatibil cu valenţele acestui determinant luna, părul, creştet, oi etc.): "Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur", "Luntrea un vis de aur, a mărei pînzărie/Albastră, ca săgeata cea repede-o sfîşie...", "S-al tău creştet ninge cu aur", "Viorie e umbra, de aur e sara". "Zilele de-aur a scripturelor române", "Cichindeal gură de

aur" palida înţelepciune", "cerul d'Egipet desfăcut în foc şi aur", "Mi-oi desface de-aur părul", "A vieţii vis de aur", "Ea, copita cea de aur, visul negurii eterne"(luna), "pe cînd luna, scut de aur, străluceşte prin alee".

Acelaşi compartiment îl are atributul substantival, cu rol de epitet-metaforă, de argint, în sensul că nu se mărgineşte doar la a marca cromatic, ci reuşeşte să depăşească cromatismul inerent, ridicîndu-se la cunoaşterea pură: "stele rare din tărie cad ca picuri de argint", "o umbră de-argint" etc. Argintul este deci, alături de aur, metalul luminozităţii, al strălucirii, şi cum lumina este non-culoare, putem spune că argintul şi aurul sînt non-culori. În fapt, lumină.

Epitetele auriu,-ie, auros,-oasă, exprimă calificarea cromatică într-o manieră concretă, prin referire la un "obiect" concret (aur), dar aproximativă, prin prezenţa sufixului -iu sau -os. Diferenţa dintre aprecierea cromatică absolută (de aur) şi cea prin aproximaţie (auriu), dintre sinonimele parţiale, este dată de faptul că pentru a defini termeni cromatici indirect trebuie să cunoaştem "obiectul". Aurul vizual (nuanţele auriu, auros) are un pronunţat caracter solar. Durand stabileşte un izomorfism al soarelui, aurului şi părului. Aurul vizual "intră în constelaţie cu lumina şi înălţimea şi supradetermină simbolul solar"[1]: "pleiada-ţi auroasă şi semnă", "Muzica aureşte sara...", "stele auroase "Cînd pe stele aurie/Noaptea doarme uşurel", "Şi-n ton auriu/Răsună din umbra cea mare"Cîntare". In aceeaşi categorie se înscrie argintul vizual, care apare sub aurul vizual, pe axa ascensiunii cromatice: "nisipuri argintoase", "luna argintește tot Egipetul antic", "argintos gînd al pustiei", "Dar prin negurile negre,care ochii îi acopăr,/Se apropie argintoasă umbră nalt-a unui înger".

Aurul - lumină este simbolul cunoaşterii, vîrf şi centru al piramidei cromatice, punct terminus al aspiraţiei spre claritate (spre lumină, spre (celest) zămislit de convergenţa spaţio-temporală a albului cu negrul, a galbenului cu negrul, a albului cu galbenul. Simbolul cunoaşterii transcende terestrul dar căile revenirii la terestru îi sînt deschise, astfel încît aurul-lumină devine simbol al mobilităţii interioare (în interiorul aceleiaşi

stări). Anabaza cromatică eminesciană se constituie, astfel, ca o posibilă inițiere în lăcașurile cunoașterii și creației poetice.

N O T E

1)Constantin Ciopraga, "Nocturnul" în opera lui Eminescu în Studii eminesciene, Editura Albatros, p.164-186.
2)G.Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, p.182.
3)x x x Dictionnaire des symboles et des themes litteraires, p.135.
4)D.Caracostea, Simbolurile lui Eminescu, București, 1939,p.27.
5)Angela Bidu-Vrănceanu, Systematique des noms de couleurs. Recherche de methode en semantique structurale, București,1976.
6)D.Caracostea, Simbolurile lui Eminescu, București, 1939,p.34.
7)V.I.Propp, Rădăcinile, p.213. (istorice ale basmului fantastic), trad.de Radu Nicolau, pref.de N.Roșianu, București, Univers, 1973
8)W.Kandinsky, Du spirituel dans l'art, Paris, 1954, p.1o7.
9)I.Coteanu, Stilistica, 1975, p.153.
10)Jacques André, Etude sur les termes de couleur dans la langue latine, Paris, 1949.
11)Dictionnaire de symboles et de themes litteraires, Paris,Nathan, 1978.

B I B L I O G R A F I E

Eminescu,M., Opere alese,I, Ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, Ediția a II-a, Scriitori români, Editura Minerva, București, 1973 4o9 p.

Eminescu M., Poezii postume Vol.IV, anexe, introducere, ... , București, Editura Academiei R.P.R., 1952, 562 p.

Eminescu,M., Poezii postume vol.V, anexe, note și variante. exerciții. moloz. addenda.corrigenda.apocrife.mărturii.indice.ediție critică îngrijită de Perpessicius, cu 46 reproduceri după mss, București, Editura academiei R.P.R., 1958, 721 p.

Călinescu,George. Opera lui Eminescu, Vol.III, Editura Minerva, București, 1985, 3o4 p.

x x x Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu, sub redacţia acad. Tudor Vianu, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti 1968,646 p

Tohăneanu,G.I., Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu în Dincolo de cuvînt, Studii de stilistică şi versificaţie, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, 265 p.

Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires par Claude Aziza, Claude Oliviéri, Robert Sctrick avec la collaboration de Raphael Djen, Michèle Douérin, Jean-Pierre Juillet, René Louis, Editions Fernand Nathan, 1978, 2o3 p.

Bidu-Vrănceanu, Angela, Systématique des noms de couleurs. Recherche de méthode en sémantique structurale, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976, 245 p.

Ciopraga,Constantin, "Nocturnul" în opera lui Eminescu în Studii eminesciene, antologie de Virgiliu Ene şi Ion Nistor,Editura Albatros, 1971, 327 p.

Durand,Gilbert, Structurile antropologice ale imaginarului, Editura Univers, 1977, 6oo p.

Caracostea,Dumitru, Simbolurile lui Eminescu, Bucureşti, MO şi Imprimeria Naţională, 1939.

Kandinsky,W., Du spirituel dans l'art, Paris, 1954, 215 p.

Coteanu Ion, Stilistica funcţională a limbii române, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985,176 p.

André,Jacques, Etude sur les termes de couleur dans la langue latine, Paris, 1949.

Stud. Cristima NIC[illegible]ESCU
Anul II, Bucureşti

IMAGINI ALE PAMINTULUI SI APEI IN "CEZARA" SI "LUCEAFARUL"

Între 1938-1948 Gaston Bachelard pune bazele unui mod de psihanaliză specific domeniului literar. Pornind de la psihanaliza clasică de tip freudian sau jungian, Bachelard urmăreşte în primul rînd modul în care anumite pulsiuni constante se traduc în cultură prin metafore şi imagini de o mare varietate.

Încă din introducerea primului volum din această serie (Psiyohanalyse du Feu) Gaston Bachelard crede că poate stabili o lege a celor patru elemente (focul, apa, pămîntul, aerul) în jurul cărora se organizează diferitele tipuri de imaginaţie.

Aplicarea principiilor bachelardiene la un anumit autor nu permite totuşi păstrarea împărţirii rigide pe tipologii marcate de un element unic. Bachelard însuşi recunoaşte că marea majoritate a poeţilor sînt marcaţi de cel puţin două elemente, dacă nu de trei sau chiar de toate patru. Ultimul este şi cazul lui Eminescu. În acest sens, Elena Tacciu arăta: "Poet, cum am văzut al tuturor elementelor, de preponderenţă însă chtonian, făcînd formele terestre să se transceandă plutind lin, aeriene şi acvatice, marcate în acelaşi timp de prezenţa focului, Eminescu a creat un peisaj simbolic rar în lirica lumii"[1].

Pentru a face analiza de tip bachelardian a elementelor în creaţia eminesciană, Elena Tacciu preferă postumele din tinereţe şi proza, pe de o parte, pentru că în acestea abundenţa imaginilor oferă un material mult mai bogat decît în antumele de mai tîrziu, iar, pe de altă parte, pentru că în aceste creaţii imaginaţia poetică se manifestă nestingherit, neîngrădită de rigoarea "raţionalismului maiorescian". Totuşi, există cel puţin două argumente care să permită extinderea cercetării şi asupra antumelor. Primul ar fi acela că în operele de tinereţe imaginile eminesciene nu sînt totdeauna originale, fiind marcate de influenţe livreşti, folclorice, astfel încît mai slaba cenzurare nu este decît

parţial un factor pozitiv. Al doilea este determinat de criterii valorice. Valoarea antumelor de maturitate justifică o analiză care să urmărească în primul rînd explicitarea acelor imagini complexe şi tulburătoare ce caracterizează perioada marilor capodopere şi care nu sînt cu nimic mai puţin semnificative datorită grijii cu care au fost prelucrate. Gaston Bachelard precizează că travaliul înglobat în anumite imagini este specific creaţiei poetice şi nu implică o reducere a semnificaţiei psihologice a acestora. Între imaginile din postumele de tinereţe şi marile creaţii de mai tîrziu există legături evidente, pe care Elena Tacciu le sesizează, de altfel. Spre finalul lucrării, autoarea arată: "Aceleaşi linii de forţă urcă în mod firesc spre antumele care în general întrunesc adeziunea apolinicului clasic, ales din spiritul magmatic al poetului total care a fost Eminescu"[2].

Lucrarea de faţă nu îşi propune totuşi urmărirea evoluţiei imaginilor care descriu aceste"linii de forţă", ci modul în care se realizează prin imagini total diferite şi aparţinînd unor elemente diferite, pulsiuni echivalente în cazul a două opere: Cezara, nuvelă de tinereţe şi Luceafărul, încununarea creaţiei de maturitate a poetului.

O primă constatare se impune naintea oricărei analize. În timp ce în Cezara abundă imaginile materiale concrete, imaginaţia elementară din Luceafărul este mult mai abstractă şi mai complexă. Abstractizarea nu este spontană şi involuntară, ci deliberată, rezultînd dintr-o elaborare minuţioasă. Un exemplu cunoscut este cel al variantelor ultimului vers din prima strofă a poemului. Majoritatea variantelor premergătoare celei finale conţin comparaţii plasticizante implicite, imagini materiale clare. (Un ghiocel de fată/Un vlăstărel de fată/Un gangure de fată/O pasăre de fată/Un giuvaer de fată/Un cănăraş de fată/O dalie de fată). Imaginea din versul păstrat în varianta definitivă, cea mai izbutită din punct de vedere literar, este şi cea mai abstractă: "O preafrumoasă fată".

O altă observaţie, mai profundă, priveşte modul în care imagini aparţinînd unor elemente diferite se îmbină în fiecare din cele două creaţii. În timp ce în Cezara exuberanţa imaginaţiei nu

permite identificarea unor reguli în acest domeniu, situarea imaginilor în sfera unui element anume părînd întîmplătoare. În *Luceafărul* jocul elementelor capătă semnificații adînci. Elena Tacciu consideră chiar că putem sintetiza esența poemului prin conflictul aer-pămînt, spațiu-materie.

"*Luceafărul*" poate fi considerat în această lumină o dramă în care cele două elemente, cerul și pămîntul, încearcă să-și inverseze ca personaje simbolice vocațiile, cerul năzuind să se nege pe sine însuși ca manifestare transcendentală, iar pămîntul să-și abroge tendința descendentă, posesivă. Magnetismul lor reciproc, impostare a erosului cosmic consacrat de gîndirea mitopeică, naște o ruptură ce se rezolvă prin reinstaurarea sferelor inițiale"[3]. Toate cele patru elemente sînt reprezentate în ambele opere, dar trebuie precizat că nu în mod egal, nici măcar în ceea ce privește ponderea lor în fiecare dintre acestea. Elena Tacciu demonstrează că Eminescu este în esență un chtonian, așadar este firesc sa regăsim pămîntul în toate creațiile sale. Dar dacă în *Luceafărul* elementul care are cea mai mare pondere, alături de pămînt, este aerul, în *Cezara* domină imaginile acvatice, fără însă a le exclude pe cele aparținînd altor sfere elementare.

Încă din primul fragment, în *Cezara* apar imagini ale tuturor celor patru elemente: "Marea își întinde nesfîrșita albăstrime, soarele se ridica leneș în seninătatea adînc-albastră a cerului, florile se trezeau proaspete după somnul lung al nopții, stîncele negre de rouă abureau și se făceau sure, numai p-ici pe colea cădeau din ele, lenevite de căldură, mici bucăți de nisip și piatră"[4].

Dar, chiar în acest fragment, se poate observa că focul nu apare decît printr-o menționare fugară a soarelui, iar cerul este mai degrabă o imagine a mării. În mod paradoxal, la Eminescu cerul preia funcția de oglindire a apei, fapt care trădează un narcisism spiritual, contemplarea în cerul senin avînd semnificația dobîndirii unei conștiințe imediate a sinelui. Prin acest sistem de oglinzi paralele dimensiunea orizontală, a întinderii, este completată printr-una verticală, a adîncimii, denotînd dorința de sondare a profunzimilor, a subconștientului. Imaginea [illegible] sta-

tică. În Luceafărul infinitatea este sugerată tot printr-un sistem de planuri paralele, care nu mai au, însă, valoare de oglinzi. Imaginea este dinamică, fapt ce exclude contemplația narcisiacă: "Un cer de stele dedesupt/Deasupra-i cer de stele/Părea un fulger ne-ntrarupt/Rătăcitor prin ele".

Diferența nu este întîmplătoare; se poate constata că se extinde și asupra celor două reprezentări ale geniului, prin care Eminescu intenționa, fără îndoială, să realizeze propria sa imagine. Dacă pentru Ieronim dimensiunea narcisiacă este bine marcată, în cazul lui Hyperion este aproape absentă. Acest fapt ilustrează diferența dintre satisfacția cu care Eminescu își privea condiția de artist în tinerețe și modul în care ajunsese să o considere la maturitate.

Alte elemente din Luceafărul sînt însă anunțate încă din Cezara. Pulsiunea de moarte este unul dintre acestea. În poem această pulsiune este prezentată explicit: "Din chaos, Doamne,-am apărut/Și m-aș întoarce-n chaos.../Și din repaos m-am născut,/Mi-e sete de repaos".

În Cezara o serie de imagini duc spre aceeași concluzie. Drumul lui Ieronim pe rîu, în barca lui Francesco, este semnificativ în acest sens. Gaston Bachleard menționează observațiile lui Saintine cu privire,la modul în care celții făceau să dispară rămășițele celor morți. Unul dintre acestea era acela de a pune trupul într-un sicriu și a-l încredința apelor. Bachelard arată că acest ritual are scopul de a pregăti renașterea. Apa fiind un element feminin prin excelență, aruncarea trupului în unde are semnificația încredințării celui mort mamei care să îl renască. În barcă Ieronim adoarme. Dar atunci cînd renașterea este sigură, moartea nu este decît un somn. Drumul lui Ieronim are deci semnificația unei pulsiuni de regresie în prenatal. Spre deosebire, însă, de Hyperion, Ieronim își împlinește efectiv această pulsiune. Sosirea pe insulă are semnificația unei renașteri în paradis. Cezara trebuie să ajungă la aceeași insulă (de altfel, drumul ei este tot acvatic) pentru a reconstitui împreună cu Ieronim cuplul inițial. Mircea Eliade arată că sfîntul Pavel stabilește ca semnificație a botezului reconstituirea androginii inițiale, fără de ca-

re nu era permisă revenirea în Grădina Raiului, ceea ce, din punctul de vedere al psihanalizei jungiene, semnifică refacerea psihismului global androgin prin reunirea instanțelor animus și anima.

Ca reprezentări ale arhetipurilor masculinității (animus) și feminității (anima), unirea lui Ieronim și a Cezarei este anunțată de sculpturile din peștera lui Euthanasius. Grota reprezintă pentru imaginațiile chtoniene subconștientul, care, după Jung, este sediul arhetipurilor colective. Or, Venus și Adonis, Adam și Eva, Orion și Aurora reprezintă tot atîtea imagini mitice ale arhetipurilor feminin și masculin, anima și animus. Euthanasius exprimă, de altfel, fantasma androginiei, făcînd elogiul femeii masculinizate, așa cum și-o închipuie pe Venus, agresivă, preluînd inițiativa, și a bărbatului feminizat, cu o atitudine fecioreInică. În <u>Luceafărul</u> arhetipurile sînt reprezentate mai abstract. Gaston Bachlerd arată că apa și pămîntul sînt elemente cu o puternică încărcătură imaginară de feminitate, în timp ce focul și aerul au un caracter masculin. De asemeni, opoziția lumină/întuneric, atît de terorizantă pentru imaginațiile de foc și de aer, are la rîndul ei semnificația unei opoziții masculin/feminin. În cele două întrupări Luceafărul contopește în sine elemente ale masculinității și feminității în același timp, fiind născut prima oară din cer și mare, a doua oară, din soare și noapte. Astfel, el însuși are o structură completă, nemaiputîndu-se uni cu o altă ființă, care să dețină vreunul din aceste atribute (feminitate, în cazul fetei de împărat). Conflictul între cer și pămînt sesizat de Elena Tacciu poate fi redus, în ultimă instanță, la un conflict între masculin și feminin, animus și anima, tendința acestora de a-și "inversa vocațiile" trădînd fantasma androginiei, care, așa cum am arătat, reprezintă o condiție a intrării în Paradis. Reconstituirea androginiei inițiale este realizată în <u>Cezara</u> prin unirea pe insula Eutnanasius a celor două personaje, care astfel capătă valoare de arhetipuri, dar este interzisă în <u>Luceafărul</u>, lui Hyperion fiindu-i, în consecință, interzisă și intrarea în Grădina Raiului, deci fericirea.

Pulsiunea de regresie în prenatal mai este trădată şi de un alt fapt: structura circulară. Această structură este evidenţiată, pe de o parte, prin reluarea anumitor imagini ale aceleaşi realităţi psihice: odaia Cezarei, chilia lui Ieronim şi apoi peştera lui Euthanasius ca imagini ale casei, ale uterului matern: grădina Cezarei, florile lui Ieronim, apoi insula lui Euthanasius, ca imagini ale Paradisului; în fine, structura de cercuri concentrice a insulei. Eminescu preia probabil această structură labirintică, alcătuită dintr-un angrenaj absurd de mici spaţii abisale montate unul în altul, de la Pascal, a cărui operă o cunoştea deja în 1876, anul publicării Cezarei, după cum reiese din scrisoarea trimisă lui Negruzzi la 17 mai 1871 şi în care apar referiri la gînditorul francez. Pascal este primul care, prin teoria celor două infinite, imaginează această structură de cercuri concentrice. Eminescu a fost fascinat, fără îndoială, de textul lui Pascal şi, în mod neaşteptat, i-a înţeles sau cel puţin intuit semnificaţia. Labirintul acesta poartă în nuvela eminesciană numele de „insula lui Euthanasius", dar enthanasia nu este altceva decît moartea plăcută, prin care este regăsită fericirea iniţială. La Eminescu această moarte apare ca unica posibilitate de acces la fericire, posibilitate permisă lui Ieronim dar interzisă Luceafărului.

În felul acesta se poate explica şi de ce apa din Cezara este înlocuită în Luceafărul cu aerul. Pe de o parte, aerul este singurul element care nu permite formularea unor imagini ale subconştientului, imaginile aeriene denotînd raţiune atotputernică, spiritualitate pură, adică exact ceea ce, în concepţia poetului, trebuie să caracterizeze geniul. Apoi, pentru că nu există o moarte aeriană propriu-zisă. Aerul oferă imaginaţiilor chtoniene cea mai înspăimîntătoare imagine a morţii: nemurirea spiritului lipsit de substanţă, existenţa pur spirituală abstractă. Element al nemărginirii cosmice, aerul nu oferă refugii, nici puncte de sprijin care să permită repaosul.

N O T E

1) Tacciu, Elena, Eminescu. Poezia elementelor, Bucureşti, Cartea Românească, 1979, p.305.

2)Tacciu,Elena, Ibidem
3)Tacciu,Elena, Ibidem,Ibidem
4)Eliade,Mircea, Istoria credinţelor şi ideilor religioase, vol.II, Bucureşti, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, 1986.
5)I.E.Torontiu, Studii şi documente literare, vol.I, Junimea, Bucureşti, 1931, pag.321.

SECȚIUNEA A V-A

EMINESCU ÎN CONTEXT UNIVERSAL

Pompiliu CRĂCIUNESCU (Timișoara), Luminița TĂBĂCARU (Iași), Vasile SPIRIDON (București), Dorica LUCACI (Timișoara), Ingeborg SZÖLLOSI (Cluj), Luana SCHIDU, (București), Daniela PAVĂL (Iași), Paul ALEXANDRU (București), Michael ASTNER (Iași), Ctilia PANGLI (București).

Pompilu CRĂCIUNESCU
Abs., Timişoara

VÎNĂTOAREA DIN VIS
ŞI
ANAGRAMA DIN VALEA PLÎNGERII

"Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Semănător de stele şi-ncepător de vremuri".
(Gemenii)

Am arătat cu un alt prilej* statutul aparte al slovei-enigmă în opera eminesciană, incluzîndu-l în contextul mai amplu al scrierii misterioase, cu o neobişnuită forţă de simbolizare, identificabilă cu precădere în spaţiile culturale de limbă arabă, ebraică sau hazară. De aceea nu vom relua aici decît foarte succint cîteva dintre concluziile la care ajungeam atunci, unele completate, necesare pentru justa şi pertinenta înţelegere a prezentului text interpretativ.

1. Natura şi zeitatea sînt asociate ideii de carte în multe tradiţii culturale; în islamism, de pildă (o religie prin excelenţă a Cărţii - Kitaba), în care Allah se exprimă atît prin scripturi cît şi prin semne din Univers, în creştinism, în care ideea "cărţii naturii" este prezentă şi a cărui piatră de temelie rezidă tocmai în întruparea Cuvîntului pe pămînt, în vechea credinţă hazară, unde întîlnim dorinţa întruchipării drept carte a lui Adam Ruhani.

2. Între cadrul material al scrierii (imagine) şi ideea conţinută se interpune adesea un văl al Mayei, mai ales în cazul literelor care desemnează într-un fel sau altul puterea divinităţii.

3. Există o "ştiinţă a literelor" aflată sub interdicţie pentru fiinţele de rînd. Mai mult decît atît, există litere înzestrate cu virtuţi ucigaşe, care se manifestă in momentul desprinderii sensului pe care îl ascund. Am demonstrat acest lucru pe baza mitului hazar al prinţesei Ateh şi a Fragmentului de la Basra.

4. Litera misterioasă este destul de frecventă la Eminescu; întîlnim astfel "hieroglifa","slova nențeleasă","semnul întors", "semne scrise-n limbi de maur","litere bătrîne" etc.Ea culminează cu "semnul arab" din Sărmanul Dionis.

5. Grație forței sale de simbolizare, scrierea misterioasă revelează și ascunde în același timp, cuprinde trecătorul și eternul.

Păstrînd perspectiva semnului și cifrei cu semnificație ascunsă, ca entități culturale distincte, dar îmbogățind-o cu noi deschideri, vom efectua o lectură a nuvelei Sărmanul Dionis cu scurte incursiuni în universul unei alte nuvele, și ea reprezentativă pentru romantismul european: este vorba de nuvela Ulciorul de aur a lui Hoffmann. Un asemenea tip de lectură ni se pare nu numai productiv, profitabil estetic, ci și generator de elective, surprinzătoare conotații.

Pentru început, cîteva nuanțări teoretice de ordin mai general privind geografia simbolică a scrierii enigmatice. (Vom subordona acestei sintagme conținutul semantic al "slovei fără sens", criptice, al literei străine, al runei, hieroglifei etc).

Să subliniem, așadar, că raportul dintre imaginea scrierii și ideea conținută de aceasta nu este de natură asociativă ci disociativă. (Vezi în acest sens E.Bréhier, Origine des images symboliques, în Etudes de philosophie moderne, Paris, P.U.F.,1965, p.186). Disocierea este redevabilă unei mișcări independente a gîndirii care frînge lanțul imaginii, iar simbolismul este un proces de re-asociere, rezultatul efortului de a reîntîlni imaginea cu ideea, cu sensul. Elanul gîndirii care frînge lanțul imaginii concretizează năzuința umanului de a-și cunoaște limitele, aplecîndu-se înlăuntru sau răsfrîngîndu-se asupra universului. A cunoaște limitele nu din dorința limitării, ci din speranța inexistenței lor. Căci dacă în vechea lume domina sentimentul finitului, totul avea o alfa și un omega cum observă Hermine Riffatère în L'orphisme dans la poésie romantique, (Nizet,Paris, 197o, p.134), la greci totul fiind om, chiar și zeii, în lumea modernă planează sentimentul infinitului; totul se prelungește în nelimitat, în mister, în eternitate. Murind, omul modern (în

prima sa ipostază - romanticul) simte în sine ceea ce nu moare. Pentru el totul este zeu. Chiar şi omul.

Procesul de reasociere al imaginii şi ideii se dovedeşte sortit eşecului, în cazul imaginii oferite de scrierea misterioasă, întrucît "ideea - simbol"- despre care vorbea G.Poulet în legătură cu Vigny - dă sidefului gîndirii o multitudine de valori afective de graţie ambiguă, ascunzătoare de efemer şi etern, iar fiinţei umane care încearcă aventura lecturii depline eternitatea nu-i aparţine decît la nivel intenţional.

Scrierea arabă - ca şi a altor popoare islamice, preiudaice şi iudaice - ne oferă o simbolistică a literelor de inegalabilă amploare. Fără a insista prea mult - o vom face doar în măsura necesarului şi la locul cuvenit - să reţinem că literele sînt asociate formelor trupului, scrierea devine, pentru Al-Ghazali, temeiul definiţiei frumosului şi serveşte ca termen de comparaţie al iubirii, într-o poezie a cordobezului Ibn Hazam ("Ea este ca o scriere ale cărei litere sînt foarte clare/dar al cărui sens nu apare celui care vrea/să o interpreteze"). Spania maură, de exemplu, prin al său "siglo de oro", este sursa de constituire a metaforelor cărţii şi scrisului pentru întreaga Europă'(E.R.Curtius).

Scrierea enigmatică, prin cuprinderea de conotaţii ascunse, referitoare la divinitate, confirmă faptul că între zeitate şi om se intercalează sensul, semnificaţia, sau, cum spuneau Pascal şi Jaspers, "figura" şi cifra. În esenţă, semnul apropie şi uneşte,dar, interpunîndu-se. îndepărtează şi dezuneşte. Lucrurile (sau zeitatea) nu-şi mai au sălaşul în sine, ci în semnele lor. Astfel, din purtătoare de sens, ele devin purtătoare de fiinţă. Sensul a devenit fiinţă. Nedizlocabilă, precum vom vedea.

Axiale pentru cele două texte, aspectele pe care le vom analiza în consens cu premisele enunţate sînt: toposul scrierii enigmatice (structură şi implicaţii); o nouă ipoteză asupra forţei demonice care dublează, în chip maniheist şi gnostic, taina divină; funcţia eliberatoare; provocarea aventurii lecturii şi

consecințele sale. Reunind toate aceste aspecte sub cupola visului, înțeles într-o viziune aparte, urmărim punerea în valoare nu atît a convergențelor sau divergențelor, cît mai ales meandrele drumului în imperiul interzis al semnificației literei.

Spațiul generator al insolitelor experiențe trăite de Dan-Dionis și Anselmus este prin excelență un topos al scrierii enigmatice. Interesant se dovedește, în ambele cazuri, fenomenul aglutinării diverselor tipuri de scriere. Astfel, odaia lui Dionis găzduiește "cîteva sute de cărți vechi, multe dintre ele grecești"; inițialele manuscriptului de zodii sînt scrise "în caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare"; astrologia, "mai mult de origine bizantină", are titlul scris în latinește. Si, lucru mai puțin remarcat de exegeza eminescologică, masa însăși are "lemnul grumzuros de vechime ... tăiat cu litere latine și gotice". Acest de pe urmă aspect oferă o deschidere mai amplă a perspectivei interpretative de față; pentru că, pus în consonanță cu altele două, participă la un sistem înzestrat cu atributele totalității. Este vorba despre poartă, ca suport al scrierii (în speță al "semnului arab" asupra căruia încă nu ne oprim), întîlnită și în poezie/("Pe porți sunt stihuri scrise-n limbi de maur" - În căutarea Sheherezadei), și despre cupă - "O cupă cu versuri, cu cifre de maur" (Feciorul de împărat fără stea). Sintetizînd, cele trei elemente, poarta, cupa și masa ca obiecte esențiale ale existenței umane - poarta delimitează un spațiu anume, cupa (la Hoffmann, urciorul de aur) întreține și inspiră viața, iar masa îi oferă spiritului locul de manifestare sans rivage (prin scris!) -, aflate sub puterea ascunsă a slovei și cifrei, situează însăși existența, în deplinătatea ei, sub zodia semnului disimulator de sens.

La fel ca Dionis, Anselmus își începe nefireasca aventură tot într-un topos al scrierii misterioase, căci ciudata încăpere a arhivarului Lindhorst este plină de "manuscrise în bună parte cu litere arabe, copte sau chiar cu semne care nu aparțin nici unei limbi cunoscute". Se repetă deci și aici aglutinarea semnelor - literelor. Incercînd o interpretare în funcție de contextele culturale sugerate de text, vom vedea în-

să că acest fenomen este nu numai interesant, ci şi explicabil, graţie puterilor semantice aglutinante ale literei însăşi. Aşa stînd lucrurile, considerăm aici necesară încă o precizie: în articolul Le motif du "signe arabe" dans l'ocurve d'Eminescu (Synthesis,II, 1975,p.19-24), Cristian Popescu, interpretează "semnul arab" ca "un simbol în care Eminescu închide ideea de număr, dat fiind că numerele folosite de noi sînt, din punct de vedere grafic, de origine arabă". Această opinie ni se pare (puţin) unilaterală, limitativă. Căci litera nu este doar un "înveliş" al cifrei; ea îşi are statutul său aparte, statut pe care încercăm să-l distingem în demersul de faţă.

Pornindu-se de la tradiţia ebraică, s-a vorbit relativ mult despre simbolistica numărului şapte în legătură cu manuscriptul răsfoit de Dan-Dionis. Concluzia la care s-a ajuns este îndreptăţită, dar nu şi completă. Astfel, şapte, ca simbol al totalităţii umane ("bărbat şi femeie împreună") sau al universului, justifică, într-adevăr unitatea Dan-Maria, dar nu şi declanşarea ascensiunii magice. Or, înainte de toate, lectura din şapte în şapte file se face tocmai în acest scop. (Dan îşi mărturiseşte că "raiul ar fi pustiu" fără Maria după ce ştie că misterioasa putere se va manifesta). Care ar fi deci ... misterul, legătura dintre şapte şi Lună?

În Al-Khazari, carte consacrată polemicii hazare şi apărută, se presupune la 1140, Iehudah Halevi reproduce pe larg argumentele lui Isaak Sangari cu care i-a determinat pe hazari să treacă la iudaism. După ce le-a destăinuit acestora cele şapte lucruri dinaintea facerii lumii (între care se află şi o carte - Torah), după ce a vorbit despre cele mai elevate lucruri şi despre cele trei mume din univers, suflet şi an, Sangari le-a dezvăluit hazarilor şi cele şapte consoane duble, adică Bet, Gimel, Dalet, Kaf, Pe, Reş şi Tar. Fiecare dintre acestea are un corespondent în univers. Ultima, cea de-a şaptea, formează binom împreună cu Luna. (Să atragem atenţia că aceeaşi consoană intră, nu fără o mare taină, şi în compoziţia cuvîntului care desemnează cartea amintită, anterioară facerii lumii).

Prin urmare, fiecare a şaptea filă a manuscriptului de zodii nu este întîmplător provocatoarea ridicării la Lună. Căci ea se află tocmai sub puterea semnului Lunii, semn ce guvernează o întreagă aventură a lecturii literei-reflex a divinităţii, veritabilă vînătoare de sens în abisurile visului. Dar, despre această nefirească vînătoare, ceva mai încolo.

Într-o perspectivă exegetică ce recurge la concepţia maniheistă a lumii, existenţa lui Ruben era necesară de vreme ce cartea de zodii este cartea lui Zoroastru. Ruben este Diavolul, căzut datorită... înţelegerii figurii şi cifrei oprite - "Se zice că Diavolului înainte de cădere i-ar fi pleznit în minte această obscură idee a tîlcului numărătoarei filelor, n.n. şi de atuncea a căzut". Esenţa demonică a maestrului ne este sugerată încă de primele date asupra lui. Să se observe că Ruben locuieşte într-o casă cu pereţii "de piatră mică ca ceea cu care se pietruiesc fîntînile". Se anticipă în acest fel metamorfoza petrecută în momentul încheierii derutantei iniţieri a lui Dan-Dionis. Atunci, locuinţa devine "peşteră cu păreţii negri ca cerneala". Comparaţia ne oferă un alt prilej de a remarca izomorfismul carte-univers, căci cerneală este literă şi cifră, cuvîntul dinaintea creaţiei, a facerii lumii scrierii. Mai mult decît atît, metamorfoza ilustrează că demonii înşişi se ascund în forma scrierii şi cărţii căci cărţile maestrului (ale Satanei) devin "(de fapt, re-devin!)" beşici mari de steclă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluind luminos şi viorii draci mici spînzuraţi de coarne, care zupăiau din piciorușe".

Mai este nevoie să spunem că aceşti admirabili ipochimeni sînt izomorfi literelor disimulatoare de sens? Că ele, literele, cuprind adîncimi demonice şi că ascensiunea spre divinitate a lui Dan-Dionis trece, fără ca el s-o ştie, prin fîntîna şi peştera cuvîntului? Si, încă şi mai mult, că viitoarea lui cădere este conţinută tocmai în această meandră a drumului, care maschează un pact cu diavolul din cuvînt?

În vechea tradiţie ebraică şi arabă a scrierii, consoanele se notau cu negru - negrul sugerează permanenţa şi, totodată cuprinde în sine, in potentia, toate celelalte culori , iar voca-

lele se notau cu roşu, căci roşul - asociat fiind cu sîngele şi spiritul - dă intenţia personală. In funcţie de această intenţie personală, care"- scrie Louis Massignon în Opera Minora.(Beirut, 1968, p.578) - poate să fie bună sau proastă", să pună în valoare culorile ascunse în negrul consoanei, altfel spus, să dea textului semnificaţie, înţeles. Jean Buxtorf, traducînd în latină cartea lui Haalevi despre hazari - sub titlul Liber Cosri, în 166o- scrie în prefaţă că în ebraică vocalele sînt sufletul literelor, iar citirea este "o lovire a unei pietre cu altă piatră, unde consoanele sînt pietre, iar viteza lor de zbor, vocalele". (Apud rev.Lumina, Panciova, 1-2/1985, p.15).

Iniţial, "literele strîmbe ale întunecatei Arabii" care îi preocupă intens pe Dan, se află sub un "ochi de foc", interpretat frecvent ca semn al puterii supreme graţie culorii la care trimite, roşul. Din perspectiva analizei noastre însă, "ochiul de foc" este partea interpretabilă a scrierii, sufletul literelor enigmatice ale cu atît mai enigmaticului proverb. In sprijinul acestei ipoteze vine chiar textul eminescian, de vreme ce, mai încolo, ceva ce fusese proverb (deci ceva alcătuit din mai multe litere), devine un singur semn - "semnul arab lucea roş ca jăraticul noaptea". Aşadar, pe măsură ce Dan începe să deprindă sensul ascuns al scrierii, aceasta se rezumă la "ochiul de foc", adică tocmai la vocala-spirit destinată să spulbere întunericul "literelor strîmbe".

Cît despre vocală ca viteză de zbor în lectura lui Dan-Dionis, ea s-ar numi mai degrabă, viteză de cădere! Sancţiune a crizei teopatice, sfîrşită într-o nebănuită anagramă.

Fulguranta, "aproape magica formulă a anagramei" (Zoe Dumitrescu Buşulenga) prin care Jean Paul defineşte spiritul - "Dar Witz - das Anagramm der Natur" -, consfinţeşte covîrşitorul raport-dintre Natură şi lume. Deşi spirit ce se revarsă (vremelnic) peste ţărmurile lumii, Dan-Dionis poate fi echivalent, prin analogie, unei anagrame a Naturii, căci drumul său spre divinitate, am văzut, trece prin lumina crepusculară a fîntînii şi peşterii. Iar această lumină o răspîndeşte meşterul Ruben (Diavolul), care la rîndu-i, nu este altceva decît o anagramă a Divinităţii.

Pentru Dionis această înseamnă o vale a plîngerii, loc unde "se risipesc toate dimprejuru-ţi, timp şi spaţiu fug din sufletul tău, şi rămîi asemenea unei crengi uscate, din care vremea asemene a fugit".

În contrast cu această stare de lucruri eroul lui Hoffmann este un fragment din scrierea naturii, care îşi recîştigă identitatea de sine, re-integrîndu-se. Pentru Anselmus, misterioasele semne par "cînd plante, cînd firişoare de muşchi, cînd chipuri de animale". Pe măsură ce le priveşte, fastuasele caligrafii, la început ne-aparţinînd nici unei limbi cunoscute, devin pe deplin inteligibile. Este vorba aici în ultima instanţă, de un romantism panteist). Intregul fenomen al revenirii la matcă se celebrează tot într-un cadru de structură maniheistă - opoziţia dintre lumină (Salamandra-Phosphorus) şi obscuritate (sfecla, demonul pămîntului întruchipat de Rauerin, vrăjitoarea). Apropiind două tradiţii mitice, profund înrudite prin înseşi rădăcinile lor comune în zoroastrism, maniheismul şi gnosticismul, vom spune că reconcilierea lui Anselmus se face în spiritul acesteia din urmă, graţie virtuţilor salvatoare ale iubitei sale, Serpentina. Căci gnosticii naasieni atribuie tocmai şarpelui (< ebr.<u>nahas</u>) rolul eliberator al omenirii. (De fapt, o funcţie sacră o are şarpele şi la gnosticii peraţi sau ofiţi).

Aşadar, aparent Dan-Dionis şi Anselmus fac parte dintr-o aceeaşi rarisimă, nobilă stirpe a aleşilor. Apropiindu-ne mai mult însă, am văzut că ei se întîlnesc <u>doar sub raza aceleiaşi zodii</u>: zodia literei/scrierii purtătoare de ascunse puteri. Pornind la o lectură dezvăluitoare, cei doi trăiesc o adevărată aventură. Iar "aventura - nota Albérès - fie că e intimă, tăindu-şi drumul tenebros în temeliile fiinţei, fie că e o explorare avidă a lumii ... e prima briză a unui vînt violent care trebuie să ducă voiajurile noastre imaginare pînă în adîncurile nopţii şi, poate, ale apocalipsului".

<u>Dicţionarul hazar</u> al lui Milorad Pavič (Beograd, 1984) consemnează izvorul unuia dintre cei mai vechi vînători de vise, Mokadasa al Saafer, din secta cu acelaşi nume patronată de prinţesa Ateh. Citim din aceasta: "In vis m-am simţit ca peştele în

apă. Cînd ieşim din vise, atingem lumea cu ochiul la ţărm, dar repede ne scufundăm din nou cu lăcomie pentru că ne simţim mai bine în adîncuri. În cursul acestor scurte excapade la suprafaţă vedem, de fiecare dată, o făptură ciudată şi mai zăbavnică, obişnuită să respire altfel decît noi, lipită de malul său cu toată greutatea trupului, dar văduvită de desfătarea în care trăim ca în propriul nostru trup. ... Acea făptură de afară sîntem tot noi, dar noi peste un milion de ani ... ".

Mokadass al Saafer era desăvîrşit în arta sa magică; reuşise să vîneze sălbăticiuni care-i erau predestinate şi să deschidă uşi în visele altora, reuşise chiar să dea formă unui fir de păr luat de la Adam Ruhani pînă la care ajunsese, căci, conform credinţei vînătorilor de vise hazari, "în adîncul fiecărui vis stă ascuns Dumnezeu". S-a întîmplat însă că atunci n-a mai putut să citească visele.

Celui ce ajunge odată la capătul drumului, drumul îi este de prisos şi de aceea nu i se mai arată altul.

Făptuită în vis, aventura lecturii se sfîrşeşte diferit pentru Dionis şi Anselmus. Pentru primul ea înseamnă îndepărtare şi dezunire, căci este o lectură în scopul cunoaşterii, o încercare de <u>dislocare</u> a fiinţei divine ascunse în cuvînt şi <u>înlocuirea</u> ei prin sine - "Oare, fără s-o ştiu, nu sînt eu însumi Dumne..." Pentru cel de-al doilea, lectura e un prilej de <u>recunoaştere</u> şi de completare a propriului loc din natură. <u>Reîntoarcere</u> deci şi <u>capăt de drum</u>, acolo unde începe spaţiul interzis de poarta închisă, străjuită de semn şi de taină. De aceea, tocmai ca legendarul vînător de vise hazar, alt drum nu i se mai arată lui Dionis. Doar căderea, iar căderea nu-i drum, ci dublă răzbunare asupra omului: a divinităţii care nu suportă rivalitatea şi a diavolului care nu suportă singurătatea căderii. Este şi pricina pentru care, anticipam, visul lui Dionis înseamnă un drum la capătul căruia se află nu Dumnezeu, ci <u>anagrama acestuia</u>, Diavolul. Un drum care trece pe la Dumnezeu însă! În fond, tot misterioasa alcătuire de litere ne face să-l apropiem pe Dionis de Dionysos, dar Dionysos dinaintea coborîrii spre Tessalia, cel de natură demonică din Tracia şi Frigia secolului X î.e.n. Facem

aceasta mai ales avînd în vedere contextul amplu, inevitabil aglutinat, al tradiţiilor mitice (hazară, islamică, iudaică, zoroastrism sau gnosticism) reclamată de lectura noastră tocmai de greu descifrabilele conotaţii ale literelor diverse, de literele latine şi gotice de pe masa lui Dionis de pildă, posibile indicii ale alchimicului, fausticului, cruciatului şi fantasticului ev mediu.

Într-o ultimă şi sintetică formulare am spune că dacă lui Anselmus vînătoarea din vis îi aduce tinereţea şi viaţa fără de moarte, pe Dionis, graţie crizei sale teopatice, ea îl poartă în valea plîngerii; pentru că, uneori, frîngerea lanţului imaginii oferite de literă poate coincide cu o tragică sărbătoare a sorţii, mai ales cînd lectura este un neştiut pact cu Diavolul.

Se va fi văzut că lectura anunţată nu are virtuale scopuri "totalizatoare" şi că n-a urmărit să evidenţieze paralelisme sterile. Descinderile făcute în spaţiul hoffmannesc - posibile şi în Litera stacojie a lui Hawthorne - sînt pentru a pune mai mult în valoare, pe baza contrastului drumul urmat de eroul lui Eminescu; au rolul vocalelor care dau intenţia personală. În fapt, cele două mari spirite creatoare se întîlnesc prin rădăcinile lor comune în romantism, la fel cum în adîncurile mărilor se întîlnesc toate insulele.

Punînd capăt acestei încercări de a investiga nemărginitul univers de enigme ale literei care apropie şi dezuneşte, nu avem pretenţia de a fi ajuns la capătul drumului.

Acesta se află în Literă şi Cuvînt.

N O T E

x) Vezi studiul nostru, Privirea sau Ateh în faţa oglinzii, publicat în Caietele Colocviului naţional studenţesc "M.Eminescu", VIII, Iaşi, 1987.

Stud. Luminiţa TĂBĂCARU
Anul II, Iaşi

NATURA CATILINARĂ SI CONJURATIA LUI CATILINA (CICERO, SALLUSTIUS, M.EMINESCU)

Se întîmplă ca o situaţie concretă care a avut o importanţă decisivă în viaţa unei comunităţi să capete un ră-*sunet* şi un re-*nume*; conjuraţia lui Catilina a fost un astfel de fapt, iar unul din "noul nume" pe care l-a determinat a fost "natura catilinară", sintagmă judecată după personalitatea celui care a fost conducătorul conjuraţiei. In ecourile ei imediate, conjuraţia şi personalitatea conducătorului ei au fost controversate. După atît timp de la desfăşurarea ei a apărut un efect revalorizator, iar accepţiile pe care le admite natura catilinară trebuie urmărite tocmai în funcţie de acest proces de propagare.

Aşa cum apare la Eminescu în *Geniu pustiu* şi în manuscrisele aferente se poate spune că natura catilinară se constituie în chiar subiectul însuşi; personajele romanului poartă marca acestui prototip, după caracterizarea autorului lor.

Pentru explicitarea sintagmei eminesciene trebuie să plecăm de la faptul concret a cărui expresie este şi să avem în vedere şi condiţiile în care a căpătat diverse conotaţii.

Pentru aceasta ne vom folosi de două surse care relatează faptul istoric: *Catilinarele* lui Cicero şi *Despre conjuraţie lui Catilina*, de Sallustius.

Catilinarele lui Cicero, privite în adîncime, sînt pledoarii pro domo, pierzînd din valoarea documentară. Toate aceste discursuri sînt străbătute de o notă patetică, care ne împiedică să folosim punctul de vedere al lui Cicero ca reper fundamental asupra personalităţii lui Catilina. De altfel, punctul său de vedere ţine cont, după propria sa convingere, exprimată în text, de raţiunea de stat şi în cele din urmă de propria raţiune. Conjuraţia este astfel o nelegiuire definită în termeni superiori: "Violenţa tuturor crimelor, a vechii nebunii şi îndrăzneli" ("omnius scelerum ac veteris furoris et audaciae maturitas") (*Catilinara*, I). In asemenea circumstanţe, Catilina nu poate fi privit decît ca un duşman public - hostes reipublicae, cumulînd mîrşăviile cele mai de necrezut, autor al

unor planuri de răsturnare a puterii de stat, de incendiere a Romei, de pustiire a pămîntului chiar, vinovat, totodată, de corupera cetățenilor și de dezechilibrul climatului public. Cicero nu face concesii în acest sens, iar hotărîrea privind pedeapsa lui Catilina este tranșantă: condamnarea la moarte.

Sîntem, deci, în fața unui ecou imediat; Cicero face din persoana lui Catilina un personaj luciferic, în stare de o răzvrătire care să zdruncine omenirea din temelii; așa cum este prezentat de Cicero, Catilina este îngerul răzvrătit, fără o cauză precisă, este o forță oarbă care acționează centripetic la nivelul maselor, stîrnind și cultivînd instinctul puterii în rîndul cetățenilor. Interesele urmărite de conjurație privesc astfel un scop al individului, străin de interesele comunității. Idealul său este răsturnarea lumii din ordinea inițială care s-ar concretiza în pierderea echilibrului interior și anularea bunelor principii în care fusese așezată cetatea.

Tonul autoritar al lui Cicero demonstrează cum Catilina nu-și poate justifica dorința de putere; este vorba deci de impulsul mecanicii instinctului de putere, atît timp cît conducerea țării este organizată și suficientă sieși. In condițiile mulțimii interne, Catilina a apărut nejustificat, iar acțiunile lui anarhice se opresc în grila și atmosfera organizării ferme a statului. In fața unor asemeni puteri, Catilina nu poate fi decît o victimă - efect scontat al unei conduceri riguroase și pradă unor porniri interioare obscure. Prezența lui este inexplicabilă, intolerabilă și cu efecte incompatibile cu simțul comun.

Eminescu dă, însă, o altă explicație apariției naturilor catilinare, tocmai pentru că are o perspectivă venită din interior; poetul român consideră că statele romanice centrale produc cele mai multe naturi catilinare, tocmai datorită stării de nemulțumire generată de sistemul de guvernămînt. Ceea ce-i desparte pe Cicero și Eminescu este simțul istoriei, dar putem afirma aceasta numai păstrînd punctul de referință - Catilinarele, care prin destinația lor - pledoarii de dezvinovățire, nu erau în măsură să dezbată acest lucru și nici măcar să ia un astfel de punct de vedere care i-ar fi șubrezit autorului situația socială. Eminescu sesizează teroarea istoriei în

condiţiile unei guvernări întreţinute de idealuri străine masei de oameni. In cazul de faţă se impun cîteva precizări: există mari diferenţe între cauzele nemulţumirii interne în cele două poziţii, avînd în vedere distanţa cronologică în spaţiul istoriei; de aceea, nu avem în vedere o comparaţie în acest sens, pentru că nu face obiectul cercetării noastre.

Preferinţa lui Eminescu pentru sintagma naturi catilinare în cazul proiectului său de roman filosofic şi social se datorează unei atracţii de ordin livresc pentru un personaj care să întruchipeze lupta românismului în condiţiile politice din Transilvania anului 1848. Pentru aceasta a adoptat cazul unei întîmplări deja bine filtrată de epocile ulterioare, care au avut răgazul unei judecăţi chibzuite.

Însemnările lăsate de Eminescu, "cugetările" - aşa cum le numeşte el însuşi, fac cazul unui proces de romantizare; modalităţile acestui proces sînt numeroase, dar urmăresc aceeaşi ţintă; fie că este vorba de o stilizare romantică sau de extragerea şi aprofundarea esenţei romantice a personajului Catilina, un lucru devine cert: natura catilinară în raport cu luptătorul Catilina este un produs romantic. Naturile catilinare sînt cugetătorii care priveau în dimensiuni ample :"Oamenii aceştia se cred mari pentru că cugetă în proporţiuni mari"[1] Cu această "cugetare" şi statutul unor astfel de oameni este altul: "aceste naturi sfîrşesc sau cu indeferentism, dacă spiritul de conservaţiune a învins, sau în nebunie, dacă el n-a învins. In orice caz sînt naturi nobile" (p.361) Eroii din Geniu pustiu primesc circumscrierea în sfera catilinară a tipului. Insemnările caracteriologice explicitează înţelesurile naturii catilinare asupra individualităţilor, mai ales cînd poetul se opreşte asupra a două dintre ele, Poesis şi Ioan: "Poesis - fantastică, valuptoasă, plină de închipuire şi vis; capul ei [e] în eternă iregulară asociaţiune de idei, nu-şi poate fixa niciodată pr[i]virea asupra unui obiect, ci are în minte[a] ei totdeauna mai multe, adesea contradictorii, în eternă nelinişte sufletească, un caos de imagini; ea împărtăşeşte şi lui Ioan acest mod de-a vedea şi face din el o natură sfîşiată, neconstantă, catilinară. Sufletul lui Ioan în întregul, în viaţa lui internă devine identic cu al [lui] Poesis. Gînduri sclipitoare

dar fără adîncime - iată caracteristica ei" (p.224)

Pentru a explica întreaga "făptuire" a lui Eminescu în legătură cu naturile calinare (înţelegînd prin aceasta atît romanul Geniu pustiu cît şi cugetările aferente care trebuiau să fuzioneze într-un nou roman, chiar intitulat Naturi catilinare) trebuie să facem cîteva consideraţii asupra prezentării lui Catilina şi a conjuraţiei prin prisma lui Sallustius; din punctul nostru de vedere De coniuratione Catilinae oferă o demonstraţie care poate avea un mai mare grad de obiectivitate; cum argumentele vin din mai multe direcţii, avînd în vedere atît factorul personal cît şi factorul social, perspectiva lui Sallustius cîştigă un plus de credibilitate, mai ales cînd îl reabilitează pe Catilina şi transferă memoriei colective atît optica de judecare cît şi un mit cu putere de exemplaritate. In aceste condiţii Sallustius poate să fi fost un filtru de neeludat în cercetarea ecoului modern al acestui mit pe care îl găsim nealterat şi reiterat în însemnările lui Eminescu. Sallustius a reuşit să facă aceasta printr-o strategie stilistică: descripţia desfăşurării conjuraţiei este anticipată de un fragment, de filosofie practică, în care nu-şi defineşte doar o perspectivă în privinţa faptei omeneşti şi a faptei de arme dar chiar îşi precizează termenii criteriilor de judecare a conjuraţiei. In primul rînd, autorul face o clară distincţie între "omul asemănător zeilor" (prin care avem un înţeles despre ceea ce mai tîrziu s-a numit omul superior, omul deplin). Sallustius pare a face o divagaţie inutilă în acest caz. Ideea însă apare şi la Eminescu atît teoretic în "cugetările" sale cît şi în orientarea personajului ce trebuia să întruchipeze fără excepţie natura catilinară - Ioan. "Nat[uri] cat[ilinare]- notează Eminescu - Ideile cugetătorului organic "Alăturînd la această observaţie, pe aceea că naturile catilinare sînt cugetători în proporţiuni mari, putem oare avea un înţeles despre omul superior la Eminescu, în legătură cu ideea de genialitate? In manuscrise, în ordinea cugetării de mai sus, alte observaţii se configurează în ipoteză. "O natură catilinară e dezorganizarea, va să zică moartea": "sînt atîţia oameni cu priviri mari încît n-a mai rămas nime cu privirea mică, îngustă, însă sigură a risipitelor referinţe reale. Dacă privirea e folositoare ca centru într-un organism, ea trebuie să

dispuie însă şi de organe sigure şi precise în funcţiunea lor, organe a căror ochi să fie numai pentru unicul xxx de care sînt legate.

Însă cum omu[l] nu-şi cunoaşte niciodată xxx sa, dacă nu are nici timpul fizic de-a şi-o cunoaşte. Variabilitatea funcţionarilor (p.361).

Revenind la Sallustius, vom spune că personalitatea lui Catilina este judecată atît după propria valoare umană cît şi după statutul său social, după principiul faptelor de arme (res militares); autorul trage concluzia că în fapta omenească trebuie să domine virtutea, iar în cea de arme fapta însăşi alături de chibzuinţă. Din perspectiva acestor două principii se impune un criteriu valorizator care are în vedere valoarea umană în sine, eliberată de condiţia socială şi, implicit, de raţiunea de stat. Demersul istoric al lui Sallustius ab urbe condita este menit să demonstreze cum conştiinţa puterii, care a făcut să decadă moravurile şi implicit să corupă atmosfera socială, nu caracterizează un singur individ - Catilina, ci societatea. Catilina este pe toate treptele societăţii clasa mentală din care făcea parte societatea, umanitatea.

Şi iată umanitatea (societatea romană în evoluţie) în care se pierde individualitatea lui Catilina: "Apoi, cînd puterea regească, făurită dintru început spre păstrarea libertăţii şi propăşirea statului, a devenit o tiranie trufaşă, schimbînd rînduiala, romanii îşi făcură o cîrmuire pe cîte un an cu doi conducători; socoteau că în acest chip sufletul omenesc ar putea deveni mai puţin trufaş de urma unei puteri fără margini. ... Dar cetatea crescu într-un timp necrezut de scurt după cîştigarea libertăţii: o atît de mare sete de mărire îi cuprinsese pe toţi. Un alt tablou - al societăţii: "După ce bogăţia a început să ocupe un loc de cinste şi numai după ea urmau gloria, stăpînirea şi puterea, virtutea treptat îşi pierdu vlaga, sărăcia fu socotită o ruşine, iar cinstea o răutate. Aşadar, de pe urma bogăţiei, desfrîul, lăcomia de bani dimpreună cu trufia au năpădit pe cei tineri; ei jefuiau, cheltuiau, îşi dispreţuiau bunurile lor, rîvneau la ale altora, puneau laolaltă cinstea şi ruşinea, cele divine şi cele umane, nu aveau respect pentru nimic şi nici cumpăt"

Clasa mentală din jurul lui Catilina: "Intr-un oraş atît de

stricat, Catilina îşi adunase în jurul său, lucru foarte uşor de îndeplinit, cete de ticăloşi şi de ucigaşi, ca însoţitori[4]". Şi în sfîrşit, portretul moral al lui Catilina, în linii clare şi tranşante: "sufletul îi era cutezător, viclean, nestatornic, făţarnic şi prefăcut în toate. Era însetat după averea altuia, iar cu a sa risipitor; neînfrînat în patimi; elocinţa lui era destulă, dar puţină înţelepciunea. Sufletul lui nesăturat năzuia mereu spre lucruri fără măsură, de necrezut şi prea îndepărtate"[5]. Deloc conciliantă această perspectivă pentru Catilina, iar tabloul moral este ilustrator în acest sens. Proiectarea lui în această perspectivă totalizantă deschide drum spre o înţelegere mai exactă; Sallustius aduce atît particularul cît şi generalul în înţelegerea actului şi personalităţii lui Catilina. O asemenea judecată îi putea servi lui Eminescu în configurarea simbolului luptătorului în spaţiul adversităţilor politice din Transilvania. Bineînţeles, în cazul în care modelul eminescian atinge sugestia de genialitate, este un efect al procesului de romantizare. Se poate însă ca ecoul luptătorului răzvrătit peste întreaga ordine universală să-i fi venit din Cicero, care exagera proporţiile conjuraţiei. Doar dacă am judeca în mod absolut, considerînd statul roman un simbol al eternizării ordinii statale, putem admite că orice impietate adusă acestei legi ar însuma derogarea de la ordinea universală.

În spiritul acestor observaţii Eminescu dă un înţeles sintetic naturii catilinare, considerînd-o a fi o totalitate a trăsăturilor personalităţii umane care se opun influenţelor nefaste ale societăţii. Cum interesul comun nu poate realiza unitate internă, individul îşi caută propriul său scop. Eminescu spune: "Om rău nu există. Ci într-o societate în disoluţiune fiecare individ neprivilegiat caută numai interesul lui propriu, şi prin astă deconsideraţiune a interesului comun, fie el cît de bun, la urmă el devine de lese rău pentru că e-n coliziune de interese. S-apoi fiecare om e rău cînd interesul aproapelui nu-i destul de bine păzit. Răul e-n societate, nu în indivizi. Si-o epocă de tranziţiune e o epocă de disoluţiune internă (p.362).

Apropierea de viziunea lui Sallustius este evidentă; individul este integrat societăţii în toate compartimentele iar acţiunea

lor înseamnă pervertirea lui; Catilina, omul în general, devine fructul unui mecanism inevitabil prin condiţia sa de om social, iar disoluţia internă arată necesitatea unei noi organizări, implicit, răsturnarea vechilor principii prin revoluţie. Aşadar, conjuraţia lui Catilina şi reiterarea livrescă prin motiv literar îşi găsesc necesitatea şi eficacitatea lor. Gestul şi personalitatea catilinară îşi au locul lor.

În prelungirea acestor cugetări eminesciene am identificat şi un alt înţeles dat nat[rilor]catilinare în cuprinsul sintagmei "straturi catilinare". Construită pe asociere de semnificaţii, sintagma straturilor catilinare reprezintă o categorie cu un statut aparte. "Astfel lupta acestei mase de nulităţi în viaţa statului nu era, ca în alte ţări, o luptă între grupuri sociale cu interese bine definite, ci stăruinţa unor straturi catilinare, fără o meserie hotărîtă, fără talent, fără avere, pentru pîinea de toate zilele ce le-o poate procura bugetul, în socoteala claselor pozitive ale societăţii întregi" (p.362). Aceasta reprezintă o direcţie nouă în înţelesul naturii catilinare şi este o nouă conotaţie. Premisa teoretică pentru această concepţie este tot epoca de tranziţie care preferă scepticismul, molipsirea de răul veacului" şi îndepărtarea de idealurile luptei naţionale.

Această posibilă demonstraţie în vederea unor interferenţe culturale poate arăta un proces de omogenizare a valorilor universale, în care se poate distinge un model de receptare imediată şi unul tîrziu - revalorizator atît pentru un personaj antic cît şi pentru un simbol pus în slujba unor proiecte de tinereţe ale lui Eminescu. In fond este vorba de două accepţii ale aceleiaşi valori, ceea ce realizează un arc peste timp în planul culturii

N O T E

1)M.Eminescu, Opere, vol.VII p.361. Cităm în continuare după această ediţie.
2)C.Sallustius Crispus, Conjuratia lui Catilina, p.83.
3)Op.cit., p.86.
4)Op.cit., p.87.
5)idem, p.82.

B I B L I O G R A F I E

C.Sallustius Crispus, Opere (Studiu introductiv, traducere, note și indice de Nicolae Lascu)

Salluste, Conjuration de Catilina (Texte latin), Paris, Libraire Hachette et C^{u}, 1888

Cicero, Opere alese, vol.I (trad. Aristotel Părrcălăbescu), Editura Univers, București, 1973

M.Eminescu, Opere, vol.VII, (Coordonator Petru Creţia), Editura Academiei R.S.România, București, 1977

G.Guţu, Dicţionar latin-român, Editura Stiinţifică și Enciclopedică, București, 1983

Stud. Vasile SPIRIDON
Anul III, București

SOARELE NEGRU: EMINESCU ȘI NERVAL

Percepția unui obiect, conjugată cu intuiția distanței care te separă de el, te livrează inevitabil melancoliei, deprinderii paradoxale de a fixa indefinit un obiect care-ți rămîne totuși, străin, care îți este din ce în ce mai străin pe măsură ce îl contempli și pe care îl contempli cu atît mai tenace cu cît îl simți închizîndu-se în înstrăinarea sa. Melancolia este spațiul afectiv născut între aceste două singurătăți: este singura formă în care ele se pot reporta una la alta. Ea conține o structurală ambiguitate, fiind simultan stăruință optimă și dezafectare, interes pentru lucruri și distanțare de ele. Este încăpățînarea de a privi, fatalitatea de a privi conjugată cu suferința de a nu putea iubi pînă la capăt obiectul privit. O hyperionică răceală intră în sfera melancoliei, dar o răceală care nu se împacă cu sine, ci aspiră neîncetat la propria ei dizolvare. Ea începe să se asemene cu "angoasa" lui Kierkegaard.

Gustul pentru natură este un mod de a melancoliza (în sec.al XV-lea: a melancoliza - a gîndi), un mod de a exista dubitativ în univers. Pentru urmașii lui Adam farmecul melancolic al naturii stă în amestecul de "familiar" și "depărtat". Ei vor iubi desigur natura, dar iubirea lor nu va avea energia frustă a emotivității spontane, ci va fi tot mai categoric complicată de sentimentul unei ireversibile înstrăinări de natură. A melancoliza înseamnă a contempla natura ca pe un posibil fără realizare, ca pe o șansă ratată, sau ca pe o speranță fără finalitate. Dar posibilul, șansa, speranța rămîn prezente în cugetul melancolicului în ciuda improbabilității lor. A trăi un peisaj echivalează, uneori, cu a trăi fenomenul originar al tuturor dualismelor: conștiința individuală se vede confruntată cu pura alteritate, realizînd astfel situația-emblemă a oricărei reflexii. Pierderea inocenței originare semnifică, din punct de vedere cognitiv, căderea din cerul identității în regimul diferenței și al alterității. Antinomia inițială între bine și rău anulează posibilitatea asumării simplității originare,an-

terioară oricărei diferenţieri şi de acum înainte de regăsit pe calea aproximării analogice.

Grupul μ afirmă că: "oximoronul este o coincidentia oppositorum în care antiteza este negată, iar contradicţia deplin asumată" şi "contradicţia tragic proclamată de antiteză este asumată de oximoron la modul paradisiac"[1].

Coincidenţa contrariilor este un proces de sinteză analog modalităţii hegeliene de Aufhebung, care suprimă antinomia contrariilor păstrînd totodată identitatea distinctă. După pierderea condiţiei adamice, omul nu mai posedă facultatea de a transcende contrariile ci de a-şi asuma "la modul paradisiac" starea de scindare, încercînd să regăsească identitatea pierdută.

Admiţînd că realitatea absolută este anterioară distincţiei lumină/obscuritate, discursul despre această realitate nu admite decît două modalităţi corelative şi reversibile: a)disjuncţia negativă (nici - nici), care neagă posibilitatea identificării obiectului cu unul din termenii disjuncţi sau cu disjuncţia însăşi; b)dubla postulare (şi - şi) prin care obiectul este identificat cu unul din termenii antinomiei şi cu însuşi raportul care se opune. În primul caz realitatea absolută nu este nici lumină, nici obscuritate, nici antinomia lumină/obscuritate; în al doilea caz, realitatea absolută este lumină şi obscuritate, adică lumină obscură: soare negru.

Disjuncţia negativă şi mişcarea de Aufhebung a dublei postulări oximoronice sînt modalităţi intrinseci ale gîndirii apofatice, care asumă via negationis un obiect transcendent. Oximoronul apofatic reprezintă o "transcendere" a metaforei, o "metametaforă". "Aşadar, fie că vorbim de caracterul metaforic al metafizicii, sau de caracterul metafizic al metaforei, lucrul ce trebuie surprins este mişcarea unică ce duce cuvintele şi lucrurile dincolo...., meta... Această direcţie privilegiată a metaforei metafizice explică insistenţa cîtorva metafore-cheie, care au privilegiul de a aduna şi concentra mişcarea 'preschimbării metafizice'. În prim-planul acestor metafore: Soarele. (...) 'De fiecare dată cînd există o metaforă, există, fără îndoială, undeva, şi un soare; dar de fiecare dată cînd există un

soare, metafora a şi început'. Metafora a şi început: căci odată cu soarele, vin metaforele luminii, ale privirii, ale ochiului, figuri prin excelenţă ale idealizării, începînd cu eidos-ul platonician şi terminînd cu Ideea hegeliană"[1].

Discursul despre lumină este oximoronic doar în măsura în care lumina însăşi constituie oximoronul ontic fundamental: material/imaterial, luminos/obscur. Oximoronul care marchează discursul apofatic despre Geneză desemnează "alteritatea" absolută a "Principiului", referitoare la conştiinţa dominată de "raţiunea senzitivă" (ceea ce "fenomenologia" lui Rudolf Otto numea "das Gang Andere"). J. Derrida interpretează alteritatea într-un autentic limbaj apofatic, ca fiind "unitatea de nebănuit dintre lumină şi noapte"[2].

Pentru romantici, noaptea este suprema ambianţă poetică pentru cufundarea în sine şi pentru contactul cu transcendentul. Ea permite o maximă concentrare şi desfăşurare a gîndirii, o trăire a sentimentelor într-o atmosferă de lumină interioară, pe care o intensifică întunericul exterior.

Dacă perceperea distanţei dintre eu şi conştiinţă te lasă, cîteodată, prea singur, constrîns la imediateţea unui palid "aici", ea are, alteori, avantajul de a-ţi aduce aproape un gînd, în a cărui prezenţă singurătatea devine suportabilă: gîndul transcendenţei. Profunzimea cîmpului vizual este simţită nu ca alteritate care tinde să se opună identităţii privitorului, ci ca însăşi acea identitate, situată însă în alt timp al ei. Depărtarea devine prilejul unei coborîri în sine, adică al unei apropieri de sine. Nu există aşadar un mai scurt drum către chipul tău cel mai adînc, către "vechimea" ta arhetipală, decît contemplarea. "In natură trebuie să sfîrşeşti prin a vedea propria istorie, ceea ce înseamnă că trebuie s-o vezi ca pe un altfel de a fi al tău; tu eşti în realitate unul din multiplele ei feluri de a fi. Nu reflectînd asupra naturii, umanizînd-o prin concept sau prin formă vei avea acces la ea. Trebuie să devii natură. Si devenind natură, te apropii de esenţa însăşi a devenirii, devii, o clipă, devenirea însăşi"[1].

La Eminescu şi Nerval, problematizarea naturii exteri-

care este dublată de o simetrică problematizare a propriei lor naturi: cea lăuntrică. Contemplarea, reveria în sînul naturii ca spaţiu al melancoliei (pentru a viza şi psihismul romantic paralel cu reflexivitatea acestuia) dovedesc efectul aceleiaşi reintegrări în marele tot printr-o anume stare a eului celui mai adînc. Entităţile peisajului contemplat şi ale sentimentului melancolic se potenţează. Opţiunea romanticului pentru anumite reliefuri fizice "cosmicizarea", nocturnul, pitorescul, exoticul, metamorfoza onirică a elementelor favorizează emblematizarea, simbolizarea cîtorva repere geografice anexate de eul romantic, parte a spiritului universal. Reacţia sa dialectică rămîne însă acea repliere asupra eului prin topofilie.

Sonetul "El Desdichado" articulează un portret dramatic al eroului care şi-a pierdut unitatea, fiind dominat de soarele negru al melancoliei. Nerval îşi descoperă parcă, în portretul din prima strofă, natura ascunsă de participant la alte ordine decît aceea a realului. Însemnele morţii şi imparităţii sînt purtate de erou într-o neclintire funerară, de către o statuie de "gisent", a cărei mărturisire are fiorul cunoaşterii a două lumi. Soarele negru din herbul cavalerului semnifică logosul mort, şi melancolia se colorează aici cu tenbrele morţii, aşa cum reiese de altfel din tot cîmpul semantic al experienţei thanatice relatate în sonet. "Stea", "destin", "melancolie", "mormînt" sînt cuvinte în care se concentrează o lume, cuvinte-abisuri, sori negri unde străluceşte furtuna interioară a unui destin. Pentru a sublinia mai bine caracterul lor straniu, natura lor excepţională, Nerval le scrie pe unele în italice. Atunci tot restul poemului pare să conveargă spre ele, ca pentru a le sublinia atracţia, caracterul megnetic. Aceste cuvinte nu urmăresc, ca cele obişnuite, să exprime o realitate; mai curînd îşi propun să atragă realitatea, s-o prindă în capcana frumuseţii lor strălucitoare şi să închidă, în profunzimea lor semantică, o încărcătură de experienţă acumulată. Cuvîntul este aici vertical, ceea ce explică strania sa putere: în el se suprapun şi coincid mai multe straturi semnificative.

Acelaşi simbol thanatic dominant se regăseşte în poemul "Melancolie", unde dublatul soarelui negru îl constituie luna.

Nopţile cu lună fac posibilă prezenţa şi totodată absenţa soarelui, ele fiind sinteza beznei cu lumina soarelui, coincidenţa zilei cu noaptea. Vechii egipteni ştiau că luna este înlocuitorul soarelui, umbra acestuia, imagina lui în oglindă. Ceea ce ne luminează noaptea este soarele devenit oglindă. Este singura cale de a privi soarele orbitor în faţă. Luna este soarele mort, paloarea ei fiind cea a morţii. Lumina solară invadată de registrul nocturn al visului transformă existenţa poetului într-o deschidere interioară spre ideea morţii. Prezidînd un cosmos funebru şi anunţînd moartea poetului însuşi, luna este "regina nopţii moartă".

Astrul lui Nerval se încadrează într-un sistem al negurii simbolice, la Eminescu macabrul cosmic este irizant şi extincţia regalei lune transpare lin sub proiecţia luminiscenţei descompuse, reci, metalice. După Eliade şi Durand, luna este indispensabil legată de moarte: "În vreme ce soarele rămîne asemănător cu el însuşi, în afara rarelor sale eclipse /.../ luna/.../ e un astru care creşte, descreşte, dispare, un astru capricios care pare supus temporalităţii şi morţii. /.../ Tocmai prin această asimilare cu moartea, luna neagră e, în majoritatea cazurilor, considerată drept primul mort"[1].

Opoziţia dintre lumina esenţializatoare a lunii şi cea fenomenalizantă a soarelui marchează sterilitatea efortului zilnic solar faţă de fecundarea uriaşă a închipurii nocturne, delimitînd spaţiul şi timpul sacru (selenare) de cel profan (solare). Investirea lunii cu atributul solar (în "Diorama" este numită "palidul al nopţii soare") indică voinţa poetului de a răsturna o lume de valori şi a o repune sub lumina rece a cunoaşterii, însemnele unei căutări neobosite, după primordial şi esenţial.

Referindu-se la sonetul lui Nerval, M.-J. Durry arată că" 'soarele negru' nu străluceşte pe un cer vizibil iar ochiul nu-l găseşte. El radiază mohorît în noaptea fiinţei, umplînd golul din sufletul deznădăjduit. Pentru suflet, opacitatea acestui soare mitic întunecă întreg universul"[2]. Şi aşa cum Nerval încearcă să găsească transparenţa astrului dincolo de opacitatea materiei, tot aşa încearcă să ajungă la sine şi să privească prin densitatea acumulată de propria sa mitologie. Sub o defi-

de răspundere a expresiei şi o gratuitate a semnelor. Atunci unitatea persoanei, certitudinea sentimentului sînt pierdute.In toate planurile ființei, identitatea devine dualitate.

În lucrările de tinerețe ale lui Eminescu, astrul mort apare adesea ca o expresie şi ca simbol al eului înstrăinat.Nuanțarea thanatică a imagisticii astrale este vizibilă în "Melancolie", în care universul nocturn, învăluit în giulgii de lumină selenară, pare un imens sicriu al lunii moarte. De fapt, "regina nopții moartă" "nu semnifică nicidecum un element ce "a murit" (însuşi verbul "a trece" nu validează o astfel de interpretare), ci care este mort de-a pururi, adică etern, ființează în neființă"[8]. Dar se mai adaugă o notă de ambiguitate cu privire la lună, desemnată mai întîi printr-un atribut al regalității feminine, "regina nopții", apoi printr-un masculin "al nopților monarh". Dincolo de o contaminare mitologică, ne-am îngădui să vedem în această dublă determinare, masculin-feminin, a corpului ceresc oprit din funcțiunile sale fenomenale, o regresie numenală, în esența primordială de natură androgină, în planul mitic. Regresia eului în esența primordială nu este delimitată doar de dubla investire, masculin-feminin, ci şi de relația cu pieritor-astru etern. Întreg poemul se desfăşoară într-un spațiu populat pînă la depersonalizare; adverbul ultimului vers califică o despărțire a erului arhetipal de fenomenalitatea temporar căpătată, o autoproiectare şi autocontemplare în zonele eternului.

Cercetarea în profunzime a analogiei om-lună abate fundamental accentul poemei de pe registrul deznădăjduitor, de pustiire interioară, pe care-l acordă imaginea templului ruinat, pe legătura organică dintre astralitatea în continuă devenire în cadrul aceluiaşi cerc şi corporalitatea umană ajunsă la conştiința avatarului.

Investirea lunii cu atributele masculinității se face la regim pasiv-feminin ("O, dormi..."), iar valența feminină capătă investitura activ-masculină ("trece"), dualitatea eului fiind putențată de polaritatea originară: "Si cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură/Incet repovestită de o străină gură", unde "cură" răspunde acelui "trece" al lunii, ... tru ca

iare barocă de măşti se desemnează mereu aceeaşi identitate stăruitoare. Această identitate sub chipuri multiple se conjugă la persoana I: "Eu sînt nemîngîiatul, sînt văduvu-noruntat"; o persoană întîi care fixează imuabila esenţă a aceluiaşi. "Deoarece e remarcabil că, în cursul tuturor transferurilor mitologice, acel eu nervalian nu suferă nici o mutaţie, nici o metamorfoză. Nu devine ca eul rimbandian, nu îşi pierde interesul ca eul verlainean; nici măcar nu se expune vreunei lărgiri metaforice ca eul lui Baudelaire. Nerval nu se visează cer, cimitir sau apus de soare: el se visează doar prinţ al Aquitaniei, deci încă Nerval şi numai el"[7]. Pronumele personal eu are ca funcţie suportarea unei eterne reîntoarceri, susţinînd o reţea permanentă de identităţi. Obligat să se reproducă la infinit, să se suprapună exact, sfîrşeşte prin a-şi cîştiga un soi de remanenţă şi parcă o densitate răsunătoare. În rapida înmulţire a lui acelaşi se află paradoxal restabilit sentimentul unei profunzimi a conştiinţei sau, mai precis, a unui relief al identităţii. Ca să se regăsească identic în regiunile cele mai neaşteptate ale spaţiului şi ale timpului, el dobîndeşte plăcutul sentiment că fiinţa îi este total cunoscută, absolut familiară. Dar el riscă, astfel să piardă ceva mult mai de preţ: conştiinţa de sine, siguranţa asupra adevăratei sale identităţi. Proliferarea lui acelaşi nu rămîne inofensivă decît dacă fiinţa parcurge suita măştilor sale, fără să se ataşeze de nici una. Dar lucrurile au stat altfel: dorind să fie acelaşi, Nerval nu mai reuşeşte să fie el însuşi. În loc să se afirme, eul nervalian va şovăi, îşi va pune întrebări: acestui "eu sînt" îi va succede acel "fi-voi?", lui "şi" va urma "sau", repetiţiei - alternativa: "Sînt Phoebus ori Amor, Lusignan ori Biron?" Nerval se simte dublu pentru că resimte o greutate deosebită ca să se adune în întregime în fiecare dintre atitudinile ori cuvintele sale, ca să adere cu totul la sine. O parte din el se desprinde şi rămîne în urmă, întîrziată într-un alt strat de existenţă. Cel care vorbeşte se simte departe de cel care încearcă un sentiment ("Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?"); între sentiment şi exprimarea lui, între profunzime şi suprafaţa ei s-a produs o ruptură. Răul ia naştere o dată cu frîngerea continuităţii interioare care provoacă o lipsă

"parc-am murit demult" să însemne claustrul arhetipal monarhului rămas să fie de-a pururi nefiind.

Fenomenul de alteritate a eului pe care îl revelă spaţiul poemului eminescian diferă de răceala şi vidul interior din sonetul lui Nerval. Pentru Eminescu, despărţirea de persoană,de eul destinat lumii imediate, nu se face printr-o asceză orfică îndelungată ("Pe lira lui Orfeu lăsînd pe rînd să vină/Cînd plînsete de sfîntă, cînd ţipete de zînă"), vizînd topirea somei înţeleasă ca semă. Alter-ul eminescian vorbeşte în numele teoriei avatarilor, şi urcarea în amonte pe apele subconştientului nu se face dintr-o voluptate a dedublărilor halucinatorii, ca la Nerval ("Sînt Phoebus ori Amor, Lusignan ori Biron?...") ci cu un dor organic după matricea existenţială originară. Energia selenară este cea care potenţează acest drum către Unitate. Oscilarea între elemente contrarii nu duce la nervaliana legănare sinucigaşă, ea fiind repede cenzurată de fondul organic eminescian (o dovadă o constituie "titanismul", "luciferianismul" care sînt tot atîtea stări-concepte, care nu delimitează, ci compun eul poetic, subsumabile fiind conceptului de energie creatoare).

Pentru Nerval, universul este polarizat în două părţi opuse dar egale ca importanţă: o regiune superioară luminoasă şi celestă şi o regiune inferioară tenebroasă şi demoniacă.Omul, situat la mijloc, se vede atras cînd de un pol, cînd de celălalt şi de aceea îl vedem pe poet traversînd rîul infernal pentru a descoperi secretul creaţiei: "Trecui în două rînduri ne-nvins prin Acheron". La poetul nostru, starea de sleire a puterilor de fabulaţie şi reprezentare a unei lumi frumoase ("In van mai caut lumea-mi în obositul creier") se datoreşte despărţirii de vîrsta de aur a gîndirii mitice. Trecerea hotarului acelei lumi paradisiace înspre grădina stearpă a scepticismului filosofic se ipostaziază în contrastul dintre "poveştile feeriei", trecute, şi actualele "conture triste şi umbre", contrast care ar aminti, parcă, oricît de depărtat, de raportul dintre via lume a ideilor şi peştera cu umbre a mitului platonician. Identificarea dintre eu şi biserica în ruină reprezintă cheia atitudinii tensionat tragice.

Viziunea din cele două poeme se datorește melancoliei, considerată ca stare firească a sufletului sceptic și ducînd la dispariția umanului, la depersonalizarea suferită din pricina pierderii credinței, a certitudinilor. Cei doi poeți au adîncit conceptul de melancolie în care regăsim, pe de o parte, o altă identificare, la alt nivel, între sceptic și demonic, iar pe de alta, capacitatea de a proiecta stările proprii asupra universului, printr-un proces de generalizare uimitoare și dintr-un sentiment rar de unitate cu cosmosul, printr-o operație ținînd de specificitatea viziunii lor despre lume. Eul nu poate fi gîndit în afara raportului microcosm-macrocosm, insul nu poate fi sustras dramei universale, la care participă și pe care o și determină. Si valențele acestea ale omului deschise înspre condiția umană înțeleasă ca mitică, arhetipală condiție cosmică, apar la amîndoi poeții în tratarea unui motiv ca cel al melancoliei, căruia îi dau o configurație de mare îndrăzneală mito-poetică.

Ca o nobilă oglindă în care și-ar avea focarul, chipul real și imaginea răsfrîntă în ea însăși, conștiința celor doi poeți, existența lor adevărată, este aceea a unui demiurg, care creează o lume, o răsfrînge în oglindă și este însăși o oglindă. Chip, închipuire și întruchipare se întîlnesc în existența poetică: existența în oglindă. Si chiar atunci cînd oglinda se sparge (claritatea lumii lăuntrice s-a tulburat la ambii poeți), cioburile continuă să închipuie Ființa în întregul ei.

N O T E

1) Grupul μ - Retorică generală, București, Editura Univers, 1974, p.177-178
2) Paul Ricoeur, Metafora vie, București, Editura Univers,1984, p.447.
3) J.Derrida, L'écriture et la différence, Paris, Editions du Seuil, 1967, p.190.
4) Andrei Pleșu, Pitoresc și melancolie, București, Editura Univers, 1980, p.86.
5) Gilbert Durand, Structurile antropologe ale imaginarului,București, Editura Univers, 1977, p.124.
6) M.J.Durry, Gérard de Nerval et le mythe, Paris, Flammarion, 1956, p.165.

7) J.P.Richard, Poezie și profunzime, București, Editura Univers, 1974, p.73.
8) Dan C.Mihăilescu, Perspective eminesciene, București, Editura Cartea Românească, 1982, p.164.

BIBLIOGRAFIE

Derrida, Jacques, L'écriture et la différence, Paris, Éditions du Seuil, 1967

Durand, Gilbert, Structurile antropologice ale imaginarului, București, Editura Univers, 1977

Durry, Marie-Jean, Gérard de Nerval et le mythe, Paris, Flamarion, 1956

Grupul μ, Retorică generală, București, Editura Univers, 1974

Ionescu, Cornel Mihai, L'héliotrope du soleil noir, in Cahiers roumains d'études littéraires, 4/1986, București, Editura Univers

Mihăilescu, Dan C., Perspective eminesciene, București, Editura Cartea Românească, 1982

Pleșu, Andrei, Pitoresc și melancolie, București, Editura Univers, 1982

Richard, Jean-Pierre, Poezie și profunzime, București, Editura Univers, 1984

Stud. Dorica LUCACI
Anul II, Timişoara

FORME DE TESTAMENT LA EMINESCU ŞI VILLON

Cele două poezii-testament, Mai am un singur dor, de Eminescu şi Epitaphe de Fr.Villon, oscilează între două nivele sintagmatice uşor de recunoscut datorită situării simetrice a enunţului pe una din axele modale certitudine vs. incertitudine, stabilind totodată corespondenţe cu o zonă a realului, respectiv cu una a imaginarului, a ipoteticului. Certul şi incertul sînt astfel spaţii uşor separabile la nivel expresiv, deşi ambele se revendică de la o aceeaşi zonă a realului, contemplat sau numai imaginat. Hotarul fragil dintre cele două lumi este demascat printr-o distincţie negativ/pozitiv la nivelul formelor verbale, instituind două zone disjuncte: una negativă, a interdicţiei, şi alta afirmativă, a potenţei, a dorinţei. Întretăierea acestora cu spaţiile certitudine/incertitudine conferă poemelor un aspect mozaicat. Rolul principal îl are în acest sens sistemul verbal care impune textului o serie de limitări în selecţionarea categoriilor morfologice de mod, timp şi persoană.

În elegia eminesciană a "ultimului dor", punctul de plecare al diviziunii temporale este prezentul, marcat emfatic de adverbul de modalitate mai care deschide poemul Mai am un singur dor.

Adverbul mai nuanţează aspectual temporalitatea acţiunii verbale şi restrînge, pe de o parte, enunţul sintactic la un singur component - dorul -, alături de adjectivul-epitet singur, pe care-l întăreşte, iar pe de altă parte, exprimă continuitatea acţiunii: încă, tot (mai) am un (singur) dor...

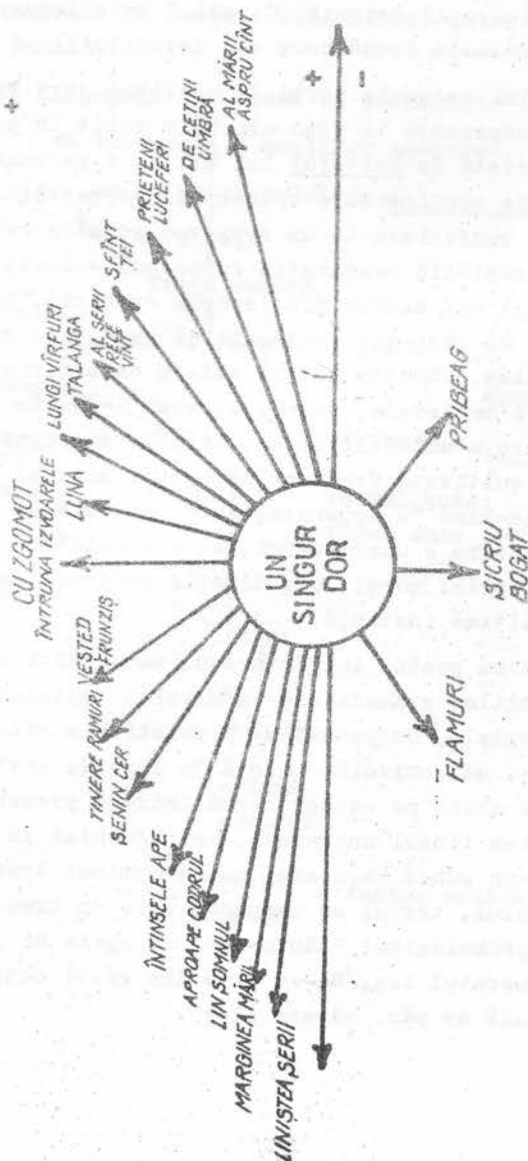
Cele mai multe verbe din poezie sînt la persoana a treia, plural şi singular: să-(mi) fie, nu-(mi) trebuie, nu-(mi) plîngă, glas să dea, cad, alunece, pătrunză, să-şi scuture, (m)-or troieni, răsar, o să-(mi) zîmbească, va geme. Dintre acestea jumătate (6) au forme de conjunctiv - modul situării într-un viitor al eventualităţii, al dorinţei, al relativei îndoieli; jumătate, au forme de indicativ. Dintre acestea din urmă, două acţionează nemijlocit asupra eroului liric: (m)-or troieni şi o să-(mi) zîmbească (o confirmă pronumele în dativ); este vorba de nişte forme

populare care redau ideea de viitor însoţită de un coeficient de îndoială. Restul verbelor de la indicativ, persoana a III-a, exprimă fenomene naturale indiscutabile, necesare, care se repetă ciclic, caracterizînd o natură independentă de frămîntările omeneşti pe care le găzduieşte: cad, răsar, va geme...

Urmează, menţinînd criteriul numeric, verbele circumscrise eului liric - persoana I singular. Din punct de vedere lexical, verbele folosite la această persoană sînt fundamentale în orice limbă şi totodată esenţiale pentru orice fiinţă gînditoare: a avea, a muri, a voi, a fi. A avea cu valoare predicativă apare de două ori, în prima strofă, mai întîi la prezentul indicativului declanşînd, într-un fel, discursul liric şi situîndu-l pe axa deictică eu-aici-acum; a doua oară e folosit la conjunctiv - să am şi, în ciuda faptului că ambele construcţii sînt afirmative, poate fi situat la polul opus primei întrebuinţări. Opoziţia este dată tocmai de corelaţia cert/incert, real/aparent, avut/dorit. Verbul sumbru al stingerii apare la conjunctiv, înscriindu-se în seria verbelor care exprimă exigenţa transcenderii într-o zonă a potenţei: să mor. Cu verbul voinţei - a voi - trecem, în mare grabă, pe lîngă decorul social, lăsat în penumbră de către poet. De altfel, construcţia prin negaţie întăreşte discreditarea şi tendinţa de a-l masca în text. Verbul fiinţei - a fi - revine de două ori în cuprinsul ultimei strofe, o dată marcat negativ şi altă dată marcat pozitiv; raportul care se stabileşte între ele este de complementaritate.

Se impune aici o precizare privind valorile stilistice şi semantice ale verbelor ultimei strofe în special şi ale verbelor care exprimă, în poezie, mişcarea naturii, înscrise toate într-un spaţiu al ipoteticului, al incertului. Astfel, citind poezia fără strofa a doua şi reţinînd din prima strofă numai primul şi ultimele patru versuri, se observă că strofa finală aparţine unui alt nivel al ipoteticului decît verbele deziderative din strofele de început. În această lumină, "certitudinea" aparentă a verbelor care încheie poemul se explică prin aceea că ele sînt o consecinţă firească şi sigură a realizării acţiunilor exprimate de verbele care îl deschid.

La persoana a II-a (plural) se întîlnesc numai două verbe - <u>să (mă) lăsați</u>, <u>împletiți</u>, ambele amintind în treacăt de un "destinatar" vag al mesajului poetic, niciodată numit, parcă uitat pe măsură ce poemul se constituie. Dar, indiferent cine se ascunde îndărătul acestui discret co-locutor eminescian, accentul nu cade pe interlocutor: nu interesează cui se adresează poetul-testator, ci dorința propriu-zisă. Într-o reprezentare grafică, primul vers s-ar situa în centrul desfășurării logico-semantice:

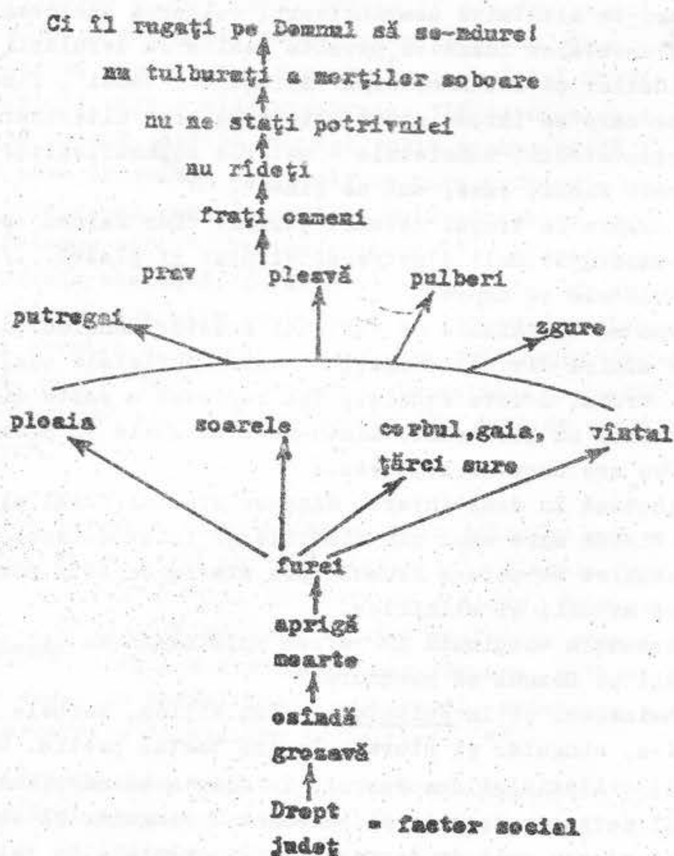


Grupurile nominale sînt dispuse pe două semicercuri - unul negativ, altul pozitiv, compus fiecare din două etaje: al substantivelor şi al determinanţilor lor (adjective, adverbe). Semidiscul negativ, mult mai sărac la nivel expresiv, schiţează decorul social al vieţii din care a evada înseamnă eliberare quietistă, domolire a neliniştilor şi suferinţei întru veşnicia naturii, simbol nu al respingerii vieţii pămînteşti, ci, dimpotrivă, al trăirii ei "pe dimensiunea întregii deveniri"[1], adică revelîndu-i-se sensul ascuns, dincolo de formele trecătoare ale devenirii.

Şi la Villon se poate vorbi de opoziţia cert vs. incert, parcă mai puţin transparentă în plan expresiv decît în poezia lui Eminescu. Totuşi, există în Epitaful lui Villon o permanentă referire la un dincolo de mormînt care transcende nedreptăţile şi slăbiciunile omeneşti, conferindu-le un sens, şi această relaţie terestru-celest face posibilă comparaţia cu poemul eminescian. În veacul de mijloc, cel mai sumbru din istoria omenirii, saeculum obscurum, frămîntat de războaie, epidemii şi execuţii, moartea făcea parte din cotidian. Obsesia morţii este o caracteristică permanentă a mentalităţii medievale, care a generat ideea de moştenire şi actul juridic care o autentifică şi, în cele din urmă, testamentul literar, formă cultivată frecvent de poeţii acestei epoci. Balada lui Villon, aşa-zisă "a spînzuraţilor", nu este un testament în sensul de transmitere a unor bunuri, ci o modalitate de rezolvare a întîmplării propriei morţi, o meditaţie profundă asupra existenţei omului, în ultimă instanţă.

Ca şi pentru poezia lui Eminescu, vom urmări mai întîi distribuţia categoriilor gramaticale la nivelul textului. Numărul mare de secvenţe verbale, compensat de o relativă sărăcie substantivală şi, mai ales, adjectivală, relevă "o lume de mişcări şi de numere"[2]. Discursul liric se concentrează într-un prezent omnitemporal, apt să exprime timpul universal, nefragmentat în epoci istorice. Aflat într-un punct oarecare, ne-determinat precis, al axei deictice a prezentului, textul se deschide spre un trecut şi un viitor cu valoare psihologică: "Lăutu-ne-a cu apele ei ploaia/Şi soarele ne-au ars uscatul leş,/Ne-au scos din găuri ochii, corbul, gaia,/Şi capul, smult de păr, rămase pleş".

Astfel, preponderența numerică a verbelor la prezent, urmate de cele la perfectul compus nu implică explicația după care viitorul scapă testatorului deoarece el a admis că va muri. La fel stau lucrurile și pentru poezia lui Eminescu, unde opțiunea pentru formele de indicativ viitor și conjunctiv prezent face clară situarea discursului la un nivel supra-pus temporal prezentului. Orizontul temporal al testatorului nu mai este, la cei doi poeți, un orizont închis.



Înceatenarea spaţiilor cert-incert (respectiv a modurilor indicativ, conjunctiv, în planul expresiei) cu acelea pozitive şi negative defineşte ordinea terestră în funcţie de cea divină; îndărătul hotărîrii umane de a trimite la moarte pe aceia care "nu ştiu prea bine/Cu-nţelepciune-n viaţă să se poarte" se profilează neîncetat justiţia divină, transcendentul. În virtutea unei tendinţe mai generale a poeziei şi artei medievale, un rol important îl au elementele de structură, puternic formalizate: refrenul, succesiunea strofelor cu alcătuire asemănătoare, reluarea aceloraşi rime. Revenirea elementelor identice permite sesizarea derulării progresive a ideilor şi recunoaşterea variaţiilor temei[3], fixează "axa semantică pe care se întemeiază efectele de sens ulterioare"[4].
Apar, în prima strofă, scheletele - materia neînsufleţită: "Vedeţi în furci, cinci, şase, cum ne ţinem",
şi se face aluzie la trupul devenit ţărînă: "Dar carnea ce-mbuibatu-s-au hulpavă/De mult e putregai şi prav şi pleavă.../Ni-s pulberi osemintele şi zgure.
Strofa a doua ne destăinuie că sufletul acestor nenorociţi există încă, expus mîniei divine: "Rugaţi-L pentru sufletele moarte."
În strofa a treia, aceste schelete îşi regăsesc o parte din grup; suferinţa fizică nu încetează: Lăutu-ne-a cu apele ei ploaia/Şi soarele ne-au ars uscatul leş" etc.
Este o dialectică în sens invers, dinspre stadiul final al descompunerii fizice spre unul din stadiile ei intermediare: de la starea de schelet se reface drumul spre starea de trup descărnat, expus urgiei naturii şi stihiilor.
Paralel, invocaţia conţinută în refren culminează în Dedicaţie: "Ci îl rugaţi pe Domnul să se-ndure!"
Tot ca la Eminescu, şi în Epitaful... lui Villon, verbele la persoana a III-a, singular şi plural, domină textul poetic. Dacă însă, potrivit criteriului frecvenţei, în elegia eminesciană locul al doilea îl deţineau verbele de persoana I singular şi abia în ultimul rînd veneau cele de persoana a II-a plural, în baladă, persoana a II-a plural e urmată de persoana I, de această dată plural. Accentul cade aici pe comportamentul semenilor în mai mare măsură decît pe mişcarea independentă a naturii. De altfel,

se ştie, în opera lui Villon, poet citadin prin excelenţă, natura este rareori prezentă. În Epitaf, diversele ipostaze în care ea apare sînt reductibile, în ultimă instanţă, la "marile elemente": Pămînt, Apă, Aer, Foc, pe care le regăsim şi în Mai am un singur dor; lumea este reconstruită mereu cu elemente care aparţin aceleiaşi ordini de existenţă chiar dacă acestea nu apar mereu împreună şi nici în aceleaşi reprezentări.

Din vremuri îndepărtate, oamenii tuturor culturilor şi-au imaginat/figurat o Mare Mamă, căreia îi acordau uneori atribute telurice, alteori acvatice, menţinînd-o însă sub semnul simbolic al unei întoarcei sau al unui regret. În poemul lui Villon, apa apare în forma ploii care scaldă cadavrele: "Lăutu-ne-a cu apele ei ploaia". Este o apă tristă, ostilă sau cel puţin apare ostilă la prima vedere; dacă avem în vedere epitetele pe care ortodoxia medievală le atribuie Mariei şi care coincid cu cele atribuite odinioară zeiţei marine ("steaua mării","regina oceanului"), perspectiva sumbră apare sensibil atenuată, Caracterul heraclitian al ploii - evident, face posibilă comparaţia cu lacrimile, "materie a disperării"[5]. Elementul acvatic e prezent la Eminescu sub dublul său aspect: ca apă clară, pură, "luminată solar"[6]: "Pe-ntinsele ape/Să am un cer senin", şi ca apă violentă, mortuară: "Va geme de patimi/Al mării aspru cînt".

Marea eminesciană se caracterizează prin adîncime mai mult decît prin întindere; ea este un "abis infinit"[7]. Dincolo de oglinda care reţine imaginea cerului învăluit de mistere, Eminescu descoperă materia adîncă", asociind imobilitatea apelor cu somnul morţii. Pe de altă parte, imaginea izvoarelor susurătoare, a "apei care curge"[8], introduce sugestia heraclitiană a trecerii, aminteşte de călătoria fără întoarcere: e "clepsidra definitivă..."[9]

Predilecţia romantică pentru moarte, opusă spaimelor medievale faţă de descompunerea fizică, asimilează valorile mortuare cu odihna şi intimitatea mormîntului. Nostalgia dizolvării în natură e maximă la Eminescu, găsindu-şi o contrapondere în repulsia lui Villon faţă de putrezirea trupului. Legănarea cadavrelor, în poezia acestuia din urmă, ne duce cu gîndul la dansul macabru (Danse

macabre), dătător de fiori, dans al Morţilor, nu al Morţii, al trupurilor descărnate, cu viermii şerpuind prin măruntaie"[10]: "Cînd ici, cînd colo, cum se schimbă vîntul,/Biet trupul nostru, veşnic legănîndu-l,/Ciupit ca degetarii de ţărci sure."

O dublă semnificaţie are la Villon şi acţiunea soarelui, dezvăluind la început un soare arzător, potrivnic, dar ca şi în cazul apei ostile, potrivnicia soarelui poate fi diminuată, ţinînd cont că, în tradiţia medievală, Hristos era comparat adesea cu soarele şi numit chiar sol salutis, sol invictus.

De altfel, este cunoscută admiraţia epocii pentru tot ceea ce sclipeşte şi luminează, astfel încît se poate admite simbolismul bivalent al soarelui, malefic (în sens justiţiar) şi benefic (în sensul obţinerii mîntuirii) deopotrivă.

În elegia dorului de moarte, lumina cea mai însemnată o revarsă luna. Pe cînd soarele rămîne identic cu sine însuşi (în afara rarelor sale eclipse) şi nu lipseşte decît puţină vreme din peisajul uman, luna e astrul capricios, care creşte şi descreşte, ba chiar dispare uneori, părînd "supus temporalităţii şi morţii"[11]. Este, cum scrie E.Todoran, simbol al "destinului omenesc în succesiunea repetată a vieţii şi a morţii"[12].

Aerul, ca element imaterial, caracterizat prin transparenţă şi lumină, devine cer senin în poezia lui Eminescu, dar şi rece vînt de seară, iar la Villon vînt schimbător, morocănos; cerul senin (Eminescu) este un aer eterat, albastru şi parcă solemn, în ciuda parfumului de tei care-l înmiresmează; seara îl colorează, îl întunecă şi-l face răgaz de moarte, de stingere tehnică, lină, echivalînd cu ieşirea din durată, din timpul devenirii şi aşezarea în rîndul celor veşnice, eternizarea.

În concluzie, absenţa contextelor dubitative şi exclamative scoate poemul eminescian de sub zodia incertitudinilor, a şovăielniciei (trăsătură romantică) şi-l situează într-o zonă aproape apolinică (cel puţin la nivel lingvistic); există, astfel, o incongruenţă definitivă, declarată, între societate şi natură: dinspre singurătatea mediului social, în care poetul vieţuieşte ca un înstrăinat, gîndul se îndreaptă înspre "singurătatea" mai

bogată a naturii, "loc de putrezire şi de încolţire"[13] adică o non-singurătate.

La Villon,natura, element secundar, se arată ostilă faţă de cel exclus din rîndurile comunităţii. "Ceilalţi" (=comunitatea) sînt recunoscuţi ca "fraţi" - sentimentul solidarităţii cu semenii funcţionînd puternic aici, chiar dacă el ascunde întrucîtva o atitudine egoistă în faţa morţii; vorbind în numele soţilor, între care cu modestie se include, Villon vorbeşte mai ales în numele său (înainte de a-i provoca compasiune, scheletele îi vorbesc despre sine). Întîlnim în Epitaf... o neputinţă de a gîndi moartea ca o consolare, ca un liman al liniştirii depline, în care orice suferinţă încremeneşte, dispare... Pe de altă parte, "îndurarea" la care poetul aspiră, se referă la fărădelegile săvîrşite în timpul vieţii de cei ce urmează a fi pedepsiţi, mai mult decît de o nevoie de certitudine transcendentală.

Forma ascensională şi ramificată a schemei în care poezia lui Villon poate fi încadrată este revelatorie în acest sens, exprimînd destrămarea (spectaculoasă) a medievalului între sensurile de bază ale existenţei faţă de interiorizarea romantică a poemului eminescian.

N O T E

1)E.Todoran, Eminescu, Ed.Minerva, Bucureşti, 1972.
2)Paul Zumthor, Încercare de poetică medievală, Univers, Bucureşti, 1983.
3)Pierre Demarolle, Villon. Un testament ambigu, Larousse, Paris, p.77.
4)Paul Zumthor, Op.cit.
5)Gaston Bachelard, apud G.Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, Univers, 1977, p.117.
6)Elena Tacciu, Eminescu. Poezia elementelor, p.125.
7)Id., Ibid., p.132.
8)G.Durand, Op.cit., p.117.
9)Id.Ibid., p.118
10)Johan Huizinga, Amurgul Evului Mediu, Univers, Bucureşti,1970.
11)G.Durand, Op.cit., p.118
12)E.Todoran, Op.cit.
13)G.Călinescu,Opera lui Mihai Eminescu,vol.II,Editura Minerva,1970, p.259.

BIBLIOGRAFIE:

Eminescu, Mihai, Opere, vol.I, ed. Perpessicius,

Villon, Francois, Opurile magistrului Francoys Villon adică Diata mare și Lăsata, Adaosul, Jergul și Baladele, trad. de Romulus Vulpescu, Editura Tineretului, 1958

Tacciu, Elena, Eminescu. Poezia elementelor, Cartea Românească, 1979

Demarollw, Pierre, Villon. Un testament ambigu, Larousse Université, 1973

Huch, Ricarda, Romantismul german, Univers, București, 1974

Zumthor, Paul, Încercare de poetică medievală, Univers, București, 1983 (trad. Maria Carpov)

Huizinga, Johan, Amurgul Evului Mediu, Univers, București, 197o

Todoran, Eugen, Eminescu, Editura Minerva, 1972

R.Jakobson, B.Cozacu, Analyse du poème "Revedere" de Mihai Eminescu, in "Revue roumaine de linguistique appliguée", nr.1, 1962

Durand, Gilbert, Structurile antropologice ale imaginarului (Introducere în arhetipologia generală), Ed.Univers, București, 1977

Tohăneanu, Gh.I., Expresia artistică eminesciană, Editura Facla, Timișoara, 1975

D.Irimia, "Mai am un singur dor" - poem al reintegrării prin moarte cu unitatea cosmică, în vol. Lingvistică. Poetică. Stilistica. Studii, Univ. "Al.I.Cuza", Fac.de Filologie, Iași, 1986, p.97-102.

Stud. Ingeborg SZÖLLOSI
Anul II, Cluj-Napoca

CRIZA EXISTENTIALA, CRIZA POETICA. SOLUTIE EXISTENTIALA, SOLUTIE POETICA LA EMINESCU SI RILKE

Punctul de plecare în apropierea pe care o încercăm între Eminescu şi Rilke îl constituie următoarea întrebare de tip existenţial: "Poate omul, gîndind în categorii şi operînd cu acestea, să le transceandă pentru a ajunge acolo unde există - înainte de a fi gîndit-acel ceva pe care noi în cugetul nostru, depăşindu-l, cumpănindu-l, vrem să-l atingem?" (Karl Jaspers, Cifrele transcendentului; trad. n.[1]) un fel de piatră filosofică a existenţei noastre, revendicînd implacabilul răspuns negativ: categoriile gîndirii sînt unicele mijloace la-ndemîna omului în procesul de cunoaştere a realităţii înconjurătoare, privită în structuralitatea alcătuirii şi în finalitatea ei. Dar, întrebarea pe care toate spiritele speculative şi-o pun şi care rămîne, cu toate formulările şi definiţiile compensative date ca răspuns, o veşnică provocare, formulări reductibile, în cele din urmă, la o verbalizare insignifiantă, un "ceva", întrebarea aceasta deci nu are în vedere nişte adevăruri categoriale, limpezi de altfel. Ea presupune un adevăr transcategorial ce incită, ce provoacă, a cărui existenţă este doar prezumtivă, dar necesară şi chiar foarte necesară, fiind ea însăşi o cauză ce generează alte cauze. Lumea ne apare deci ca fiind patronată şi guvernată de o realitate misterioasă, inexprimabilă în substanţa şi esenţa ei şi care, chiar dacă reuşeşte, în cele din urmă, să fie numită, nu va putea fi niciodată denumită, şi atunci precum i-am spune: "Dumnezeu" sau "numen", "substanţă" sau "Idee absolută", "Ding an sich" sau "voinţă", "Cuprinzătorul" ("das Umgreifende") sau "fiinţă", definind-o poate chiar pe alocuri ("Es ist es selbest!"- Heidegger), tot neatinsă ar rămîne. Întrebarea este acum: Vrem sau nu vrem să dispară nimbul ei indescifrabil? Iată un răspuns posibil: "Dar noi chiar cifrele le vrem; pentru că, dorim lumea, pentru că vrem să trăim în ea şi pentru că n-o putem nega"[2]. (K.Jaspers, Chiffren der Transzendenz).

Este o condiţie a existenţei noastre să acceptăm lumea, lumea noastră şi cea care ne transcende, fiinţînd în ea şi rostind-o, "fiindcă a fi aici e mult, şi pesemne,/tot ce-i aici are trebuinţă de noi, pieritorul acesta/ce-n chip ciudat ne este hărăzit. Vouă, celor mai pieritori/O __singură__ dată totul, numai __o dată__. __O dată__, nu mai mult./Şi noi, aşijderea, o __singură__ dată. Nicicînd încă o dată. Dar această,/__o singură__ dată să fi fost,chiar dacă numai o dată:/pămînteşte să fi fost,/nu pare cu putinţă s-o deszici."(Rilke, __Elegia a noua__).Indemnul sună ca un imperativ: "Fii şi să ştii deopotrivă a nefiinţei fiime,/nesfîrşitul temei al unduitorilor tale intime,/ca acum, cel puţin, să-l împlineşti deplin./Celor vădite şi celor obscure fără nume,/ale firii răspline de nerostitelor sume/înşiră-te jubilînd şi cifra distruge-o senin."(Rilke,__SonetulII,13__) Si pe urmă: "Aici este vremea rostirii, aici patria ei./Cuvîntă, mărturiseşte (...)/(...)/Slăveşte îngerului lumea, nu cea nerostită, pe el/nu-l poţi ului cu simţiri grandioase în cosmos,/unde el simte mai deplin, eşti doar un novice, De-aceea/arată-i simplitatea, care făurită din tată-n fiu,/trăieşte ca un bun al nostru, la îndemîna şi în raza privirii./ Rosteşte-i lucrurile."(Rilke, __Elegia a noua__).

Aşa sună ideea "pietrei filosofale", ideea situaţiei existenţiale-limită şi a soluţiei salvatoare, reformulată poetic - formulări ce trebuie înţelese şi apreciate ca fiind rodul unor eforturi nemăsurabile, premergătoare actului articulării, rodul unei defensive, în sfîrşit, dusă pînă la capăt, de a găsi o soluţie insoluţionabilului. Sînt formulări din ultima perioadă de creaţie a lui Rilke, perioadă la sfîrşitul, am putea zice chiar, la apoteoza căreia stau acele două creaţii, mărturii ale unei fiinţe împăcate cu sine şi cu "misterele" lumii, un Rilke capabil să-şi definească fără echivoc misiunea, să etaleze procesul, mecanismele şi procedeele "facerii" operei artistice, urmînd şi fortificînd drumul deschis în __Poeziile noi__.

O formulă îi este în acest sens caracteristică: "Sag ihm die Dinge"/"Rosteşte-i lucrurile!"/Cui? "Ingerului", opusului său, invizibilului, substanţei dematerializate, simbol al realităţii transcendentale, al "nerostitului" - deocamdată atît despre "în-

gerul" rilkean.

Formula nu sună însă de loc a "ars poetica", dacă nu se specifică acea "rostire" a lui Rilke. "Rostirea" rilkeană a celor văzute nu se confundă cu o simplă denumire a lor, "rostirea" este ultima treaptă sau fază a unui proces îndelungat, cu multe implicaţii, care îşi găseşte următoarea articulare în romanul Însemnările lui Malte Laurids Brigge (1910): "Căci versurile nu sînt cum cred unii, sentimente pe care le ai destul de timpuriu - sînt experienţe. Pentru a scrie un vers, un singur vers, trebuie să fi văzut oraşe multe, oameni şi lucruri (...) şi încă nu ajunge nici chiar dacă ai amintiri.

Trebuie să le poţi uita cînd sînt prea numeroase şi trebuie să ai marea răbdare de a aştepta ca ele să revină. Căci amintirile însele nu sînt încă poezie. Numai cînd ele devin în noi sînge, privire, gest, fără nume şi nedeosebite de noi înşine, abia atunci se poate ca în acest ceas unic, să ia naştere din mijlocul lor, să pornească din ele primul cuvînt al unui vers".

"Rostirea" presupune aşadar pătrundere: pătrunderea lucrurilor, contemplarea lor într-un mod pătrunzător, încît în cele din urmă, din filtrarea şi întregirea lucrurilor imperfecte, perisabile şi nepăsătoare, cu ajutorul imaginaţiei creatoare, (din contopirea lumii exterioare şi a celei interioare), se naşte imaginea unei lumi a non-contingentului, (a atemporalităţii şi aspaţialităţii), imaginea unei lumi care cunoaşte o singură dimensiune: adîncimea. Odată revelată acea esenţă pură, transparentă, invizibilă, pe care eul poetic totuşi o vede cu ajutorul voinţei sale de microteos ("o vrere stăruie-n mijloc", Pantera), lumea fenomenală luată ca punct de plecare se converteşte automat într-o lume a subiectivităţii insului creator: "că-i una el cu tot ce este,/căci toate-s chipu-i: pajiştile-aceste,/ aceste adîncuri şi aceste ape. O, chipu-i fu întreagă-această zare,/ce-l caută şi-acum şi îl doreşte". (Moartea poetului).

Lumea văzută, privită de eul creator, devine "chip" al lui, ea există numai în şi prin acel "chip"; de aceea îl caută şi îl doreşte. Nonexistenţa lumii lucrurilor este efectul imediat al dispariţiei eului poetic. Existenţa înseamnă deci esenţialitate

revelată, transgresarea multitudinii şi varietăţii şi sondarea adîncimii, (singura dimensiune substanţială, ce orientează insul înspre fiinţa lucrurilor). Căci fiinţa lucrurilor este aceea care se zămisleşte într-o operă de artă, lumea aparenţelor dobîndeşte existenţă, este numai în şi prin opera de artă: "Modelul pare, lucrul artistic este" (scrisoare adresată lui Lou Andreas-Salomé la 8 august 1903: "Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist"), pentru că reflectă ceea ce-i etern(valabil odată pentru totdeauna). "Ceea ce vedem şi atingem aici", cum afirmă în aceeaşi scrisoare Rilke, "nu trebuie introdus într-un dincolo, ci într-un tot, unica şansă a lumii este de a deveni invizibilă în noi, care participă cu o parte a firii noastre la ceea ce este invizibil". Altfel spus: eul poetic se vrea o axă ontologică, în jurul căreia să roiască lumea, "să perinde" lumea, iar el, "vrerea", s-o asimileze (să şi-o reintegreze, acea lume înstrăinată de propia-i fiinţă să redevină lumea sa: "Iubindu-şi înapoi, ce-odat' a dăruit" (Narcis, trad. P.Forna: "Er liebte, was ihm ausging, wieder ein"). Si astfel din realităţi trecătoare lucrurile se transformă în realităţi statornice. Eul poetic se dezvăluie a fi "mîntuitorul lor".

În concluzie putem spune: eul nu numai că acceptă lumea, dar o şi vrea, astfel precum aceasta îl doreşte pe el, pentru a fi desubstanţializată; lumea îl vrea,deci,în scopuri soteriologice, vrea să fie "mîntuită" prin el, ca să poată concura cu cea eternă a "îngerului", rostită fiind cu mijloace ce tind spre acei parametri înalţi la care s-ar dori comunicată lumea "îngerului". Soluţia existenţială ar fi aşadar, de a afla şi rosti transcendenţa în imanenţă, de a converti "tăcerea supraomenească"(das Überlebensgrosse Schweige) într-o rostire continuă şi neobosită; soluţia este de a rezista cu înverşunare în faţa lumii "îngerului".

Să vedem acum soluţia propusă de Eminescu, preocupat de aceeaşi problemă existenţială, formulată chiar de către el, într-o scrisoare adresată lui I.Negruzzi: "Astfel fiinţele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafaţa căruia sînt suspendate ca umbrele. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca i-

deea unei fiinţe subt care undele rîului, etern altele, formează o băutură, singura ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi, ea însăşi într-o eternă tranziţie, într-un pelerinaj din fiinţă în fiinţă, un Ahasver al formelor lumii", "esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele. După care principiu se construiesc aceste forme, care-i sensul teleologiei lor în mişcare şi secreţiunile materiei?" - Iată întrebarea, faţetă a celei dintîi. Cu alte cuvinte, eul caută esenţa formelor, principiul prim al mişcării şi încearcă să rostească ceea ce este "de nerostit", ("nevăzutul"), "fiinţa " ("das Sein"), "îngerul" rilkean, apelînd la un mijloc cunoscut: <u>coincidentia oppositorum</u>: "La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă,/Pe cînd totul era lipsă de viaţă şi voinţă,/Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns..." (<u>Scrisoarea I</u>), sau "Pe-atunci erai Tu singur, încît mă-ntreb în sine-mi/Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?/(...). El este moartea morţii şi învierea vieţii!" (<u>Rugăciunea unui dac</u>).

Mijlocul, pe cît este el de ingenios ales, pe-atît de nesatisfăcător este - nedumerirea, neştiinţa, vagul şi incertitudinea persistă: "<u>El</u>" rămîne o substanţă impersonală misterioasă. Incapacitatea sa de a o rosti în mod rilkean îi produce o stare de angoasă. Îl tulbură nepăsarea, indiferenţa misteriosului "zeu" care nu-i trimite nici un singur semn de milă din îndepărtarea sa, răceala, tăcerea fiindu-i caracteristice, acelui <u>El</u> - pendantul "îngerului" înspăimîntător: "Cine, dac-aş striga, m-ar auzi/dintre ale îngerilor cete. Chiar dacă vreunul/m-ar alipi deodată de inimă: aş pieri/de străşnicia mai puternicei lui firi. Căci frumosul nu-i/decît pragul înspăimîntătorului..." (Rilke, <u>Elegia întîi</u>).

Faţă-n faţă cu o asemenea putere se pot oare impune nişte "muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul" (În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul/Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/(...)/Căci e vis al nefiinţii universul cel himeric ..." (<u>Scrisoarea I</u>).

Cunoscînd acest lucru, îndemnul este: Fiinţează că n-ai ce face, dar "rămîi la toate rece", fii "privitor ca la teatru", pri-

vește jocul aparențelor și încearcă să întrezărești îndărătul lui acel "chip" vertical, "fără mască", "așază-te deoparte,regăsindu-te pe tine", adică coboară în adîncurile ființei tale, contemplă acea unică realitate de care nu trebuie să te îndoiești, realitatea ta interioară, care în totalitatea ei compensează acea realitate exterioară, a fenomenelor și aparențelor înșelătoare, care te înstrăinează de propria-ți esență. Realitatea închisă în dorință: "Vino iar în sîn, nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/Mie redă-mă!" (Odă (în metru antic)), devine o situație concret existențială: "Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece" (Luceafărul), "rece" asemenea lumii ideilor generale, în care a evadat și în care s-a adăpostit și pe care o contemplă, lumea înspăimîntătoare "a îngerilor"; această transpantare ce are în vedere "repaosul" este o altă posibilă soluție a problemei postulate.

Dacă în soluția rilkeană la care s-a ajuns tot printr-o cufundare voită în profunzimile eului, printr-o mișcare de coborîre desfășurată de asemenea în trei timpi: ideea (eul liric rilkean), înstrăinarea ei în lume și întoarcerea la propria-i esență, dacă prima soluție este deci pozitivă, de acceptare a lumii, în cazul eului eminescian pătrunderea lumii are drept rezultat negarea acesteia: lumea fenomenală se distruge, chiar dacă numai potențialitar, în favoarea lumii esențelor pure. Prin urmare, Rilke concepe menirea eului poetic și funcția "Kunst-Dingului" ca o confruntare cu varietatea fenomenelor spre a le conferi existență, eul poetic eminescian se dizolvă în însăși lumea ideilor, lumea ideilor contemplată și de Rilke, dar la Eminescu fără speranță de a mai găsi calea înapoi. Eul se pulverizează, nu vede în rostire o posibilitate, căci - marea greșeală - nu se mai proclamă imanența ca o hierofonie, ci se acceptă numai transcendența, "categoria departelui". Atitudinea eului eminescian față de această categorie este una, am putea spune, împrumutînd niște termeni din filosofia culturii (L.Blaga, Spațiul mioritic): "gotică", de aspirație la acele înălțimi supranaturale, pe cînd atitudinea eului rilkean, față de aceeași realitate, am putea-o denumi "sofianică", avînd în vedere paralelismul

voluntar ce se stabileşte între lumea insondabilă şi lumea recreată prin "rostire". De aceea Rilke ar putea, la sfîrşitul încercărilor sale poetice, din nou intona acele versuri de-nceput de drum, din <u>Ceaslov</u> (1905): "Eu te găsesc în lucrurile toate, cu care-s bun, şi-am gingăşii frăţeşti ..." - acest element de doctrină panteistă fiind elementul de vibraţie interioară, consta[illegible] Dumnezeu/îngerul în ipostaza sa de "alter-ego": "Sînt meşteşugu[l] tău şi-al tău veşmînt,/cu mine rostul tău dispare". Dispariţia eului poetic poate fi comparată cu un moment apocaliptic, în care lumile se debusolează, se destramă şi dispar. Ceea ce nu vrea să însemne însă că eul liric <u>pune</u> "ordinea îngerilor", că este născătorul - în sensul unui materialism metafizic - al lui Dumnezeu, ci în sens întru totul panteist - că-l găseşte "în lucrurile toate", fără nici o deosebire, toate frînturile posedă ceva din ordinea acelui "dincolo", şi nu pentru ele însele, ci pentru noi, noi care întrezărim existenţa acelui dincolo.

Rilke este, aşadar, de la începutul pînă la sfîrşitul activităţii sale poetice, obsedat de "Dumnezeu", de "înger", "fiinţă", dar <u>concomitent</u> şi de acea "mare tăcere" (<u>Ceaslov</u>), de moarte, faţă de care însă eul rilkean adoptă o atitudine fermă şi hotărîtă pînă-n ultimele ei avataruri. Dîrzenia eului rilkean faţă de moarte <u>devine</u> manifestă în dorinţa lui, <u>convertită</u> în act, de a o trăi ("O, Herr, gieb jedem seinen eignen Tod./Das Sterben, das aus jenem Leben geht,/darin er Liebe hatte, Sinn und Not.", <u>Ceaslov</u>), şi de a o înfrunta trăindu-şi <u>viaţa</u> "în ceruri ce cresc,/ ce peste lucruri se-ntind şi trec", chiar dacă "pe cel din urmă poate că nu-l împlinesc,/dar vreau şi pe el să-l încerc". Iată o concepţie şi totodată soluţie vitalistă, profund ancorată în viaţa de aici, net distanţată de acel dincolo misterios, în care pătrunde şi în care se dizolvă, în cele din urmă, şi spre deosebire de cel rilkean, eul eminescian. Eul eminescian este, prin urmare, şi el obsedat de acea "tăcere", cum este obsedat şi de realitatea unică în ipostaza ei de Dumnezeu sau de "idee" sau de "voinţă". Aderă şi el spre cunoaşterea "repaosului" şi, mai mult: spre trăirea lui dar, şi în aceasta constă marea deosebire, odată trăit şi asimilat, "repaosul" devine pentru eul eminescian unica

şi adevărata realitate, singura realitate ne-iluzionară, cu care se contopeşte deja în timpul vieţii. Această "sete de repaos" nu se degajă numai din ultimele creaţii eminesciene, ci apare chiar şi mai-nainte, în poeziile de dragoste şi natură, unde apare mascată în dorinţa restabilirii armoniei cosmice, dar şi a celei individuale, pierdute - imagine ce prefigurează cele ale morţii şi mai ales, ce conţin însuşirile fundamentale, atribuite mai apoi celei din urmă (Dorinţa, Somnoroase păsărele) :"Adormind de armonia codrului bătut de gînduri/Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rînduri-rînduri" (Dorinţa); "Totu-i vis şi armonie -/Noapte bună." (Somnoroase păsărele).

Eul liric evadează, deci, din cadrul fragmentar al determinărilor spaţiale şi temporale rigide, dintr-o lume fără credinţă, în care "O convenţie e totul" (Epigonii), dintr-o lume în care n-au rămas semne miraculoase, pentru că toate au reuşit să fie explicate, definite, închise în "vorbe": "Din mii de mii de vorbe consist-a noastră lume,/Aceeaşi lume, strîmbă, urîtă, într-un chip/Cu fraze-mpestriţată, suflată din nisip./Nu-i acea altă lume, a geniului red,/Căreia lumea noastră e numai un izvod..." (Icoană şi privaz).

Versurile acestea i-ar putea fi atribuite şi lui Rilke, al cărui univers cotidian are aceleaşi atribute, este "o lume tălmăcită" ("eine gedeutete Welt"), o lume tradusă pur şi simplu în "vorbe", în sunete goale, denumind şi încifrînd valori trecătoare, "vorbe" inadecvate "rostirii", astfel încît relaţia dintre aceste vorbe şi realitatea pe care ele o denumesc şi o exprimă devine o provocare pentru eul poetic cuvenit să opereze cu asemenea instrumente caduce, care tinde însă, cu toate acestea, spre realizarea sintezei dintre cuvînt-lucru, prototip-imagine, realitate contingentă-realitate eternă, deci spre realizarea unităţii poetice primordiale, provocare desprinsă din următorul pasaj din Însemnările lui Malte Lauridis Brigge: "Iată, nu mă pot împiedica să dorm cu fereastra deschisă. Tramvaiele se năpustesc în odaia mea. Automobilele trec peste mine. Se trînteşte o uşă. Undeva,un geam cade zornăind, aud cum rîd cioburile mari şi cum chicotesc ţăndările mici (...)". Este o lume zămislită-n "vorbe şi semne",

în care "e momentul să-ndurăm împreună,/frînturi şi parte ca şi cum întregul ar fi". (Sonetul I, 16).

Însă,chiar aceste "vorbe" în care am reuşit să cuprindem "frînturile lumii", generează acel sentiment de nesiguranţă şi omul apare deodată în a sa lume răs-răs-"tălmăcită", "azvîrlit pe-nălţimile inimii". Conştiinţa paradisului pierdut, al vremurilor lui Tobias, cînd "îngerul" însuşi cobora, cînd era deschisă comunicarea cu ceea ce este, conştiinţa discrepanţei între eu şi fiinţă, "larg, Neîntinat, Nestrăjuit", între existenţa conştientă şi cea pură, întoarsă spre Dumnezeu a "necuvîntătoarelor", face pe insul creator să-şi deplîngă soarta în cosmos: "Niciodată nu mi se-ntinde, nici o singură zi,/spaţiul cel pur dinainte, în care florile se deschid nemărginit" (Elegia a opta).

Destinul tragic al fiinţei umane este de a fi veşnic "faţă-n faţă,/nimic mai mult şi mereu faţă-n faţă/(...)/Iar unde noi vedem viitor, acolo el vede totul/şi pe sine însuşi în tot, izbăvit de-a pururi", pentru că noi, gîndind, orînduind, ierarhizînd, distrugem toate căile ce ne-ar putea duce la acea stare pură, de armonie deplină, rămînînd "privitori ca la teatru", fiind nişte rătăcitori care privesc de la distanţă spectacolul "desfăşurării pure" (Elegia a patra).

Este vorba, la ambii poeţi, de o criză existenţială:acea stare de incertitudine asupra incertului, stare ce la Eminescu oboseşte fiinţa umană sau care în cele din urmă la Rilke, o-ntărită, insul transformîndu-se într-un revoltat superior, capabil să înşele lumea îngerilor prin acele cîteva calităţi - de a diafaniza imperfectul, de-a purifica tot ce-i pătat, de-a introduce lumea perisabilă a lucrurilor într-o sferă a imaculatului - calităţi care-l apropie de "îngeri".

Oboseala în primul caz, activitatea şi iniţiativa în al doilea caz, resemnarea pe de-o parte, avîntul pe de altă parte — sînt cele două atitudini posibile faţă de o realitate, aceeaşi în ambele cazuri, faţă de o realitate a nediferenţialului, care "În multe forme apare a vieţii crudă taină./Pe toţi îi înşală, la nime se distaină" (Împărat şi proletar).

Dacă în primul caz momentul de tăcere absolută se instituie ca rezultat al renunţării la conştiinţa poetică, este deci un moment final, în al doilea caz tăcerea este rezultatul afirmării primatului conştiinţei poetice (eul liric "poetizează" lumea), şi reprezintă momentul penultim în procesul de creaţie, fiind urmat de acea fază în care insul creator o "rosteşte".

Recunoscîndu-se în alteritatea şi singularitatea lor, unul evadează, celălalt se confruntă în continuare.

Teoretizînd aspectele dezvoltate pînă acum, conchidem: eul liric eminescian, considerînd lumea empirică un mediu ostil creaţiilor artistice, care nu poate să constituie obiectul unei opere de artă, ce trebuie aşadar abandonată, se apropie asimptotic de o estetică romantică; eul liric rilkean se apropie de una postsimbolistă, care înglobează în conţinutul ei trăsăturile a două orientări estetice divergente, şi anume elemente de estetică romantică şi fenomenologică: romantică este concepţia lui estetică, prin decretarea primatului şi superiorităţii conştiinţei creatoare, care conferă adevărată existenţă lumii fenomenale, iar fenomenologică prin considerarea lumii empirice drept model ce urmează, desigur, mai apoi calea transsubstanţierii. "Privirea la spectacol" îi caracterizează însă pe amîndoi; ambele "priviri" estetice se fac dintr-o poziţie statică a eului, în primul caz în vederea depăşirii şi transcenderii ei totale, în al doilea caz în vederea asimilării ei treptate.

Cele două ipostaze, însă integrate într-un orizont mai larg, reprezintă nişte "dei" care creează re-creează lumea <u>în tăcere</u>, care prin însuşi acest statut al lor pot fi consideraţi nişte "fii pierduţi" sau chiar nişte "fii nenăscuţi", iar drumurile lor nişte odisee fără sfîrşit, căci ţelul, departele, se arată a fi o Fata Morgana.

<u>N O T E</u>

1 <u>Chiffren der Transzendenz</u>: "Kann man in Kategorien denkend, mit den Kategorien über Kategorien hinauskommen dorthin, wo vor dem Denken das ist, was wir im Denken, es selber überwindend, durchdenkend, berühren möchten?".

2. "Aber wir wollen gerade die Chiffren, weil wir die Welt wollen; weil wir in der Welt leben wollen und die Welt nicht verneinen!

Stud. Luana Elena SCHIDU
Anul II, Bucureşti

MOTIVUL COMUNICARII - DIMENSIUNE COSMICA LA EMINESCU SI LERMONTOV

Motivul comunicării - sau, mai frecvent, cel al imposibilităţii comunicării - este caracteristic pentru întreaga poezie romantică.

Absenţa comunicării este generată de neconcordanţa dintre geniul poetului şi lumea din care face - şi în acelaşi timp nu face parte. Această criză a comunicării, această izolare a artistului se datoreşte mai ales capacităţii lui de a pătrunde în adîncime legile existenţei, imaginaţiei sale creatoare care se ridică pînă la profunda înţelegere a Universului.

Poetul vede lumea în dimensiunile ei cosmice; de aici şi imposibilitatea comunicării. El transcende într-o lume în care oamenii comuni nu au acces pentru că nu pot depăşi limitele înguste ale condiţiei umane.

Eliberat din aceste umile îngrădiri, geniul va cunoaşte o libertate care, în mod paradoxal, îl izolează. El este pur şi simplu închis în această libertate a sa, înconjurat de ea din toate părţile, ca într-o închisoare; de aici, încercarea continuă de a reface comunicarea.

În <u>Luceafărul</u>, de pildă, sinteză a întregii creaţii a lui Eminescu şi definiţie, în acelaşi timp, a naturii sale poetice, comunicarea apare ca posibilă în interiorul fiecărei sfere (cuplul Cătălin - Cătălina) dar încercarea de a uni cele două lumi se soldează cu un eşec.

Foarte evident reiese condiţia omului de geniu în poezia <u>Singurătate</u>: "Ah! de cîte ori voit-am/Ca să spînzur lira-n cui/Si un capăt poeziei/Si pustiului să pui".

Renunţînd la creaţie, deci, devenind un om obişnuit, singurătatea ar putea fi înlăturată. Este aceeaşi idee care apare în "Luceafărul", a comunicării numai în interiorul fiecărei sfere în parte[1].

Motivul are uneori tangenţe cu alte motive sau se împleteşte cu ele. Unul din aceste motive este cel al demonului, care,

apărut mai întîi la Byron se cristalizează la Lermontov în poemul Demonul; Eminescu, plasîndu-se pe ascensiunea semnificațiilor simbolice, creează un nou motiv literar, original: motivul geniului.

Există, atît la poetul rus, cît și la cel român, tendința de a confunda demonul cu eul liric. Dar această natură demonică este exprimată oarecum diferit la cei doi poeți. Luceafărul este gata să renunțe la esența sa divină, să se rupă de lumea sa, distrugînd astfel armonia cosmică pentru un sentiment viu,uman, în timp ce Demonul lermontovian visează tocmai o refacere a acestei armonii prin iubire[2].

Caracteristică pentru cei doi poeți nu este numai distanța uriașă dintre geniu și lumea terestră, ci și acțiunea, malefică pentru omul comun, a tensiunii spiritului demonic:

"Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde
Si ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde".

"Моручий взор смотрел ей в очи!
Он жёг её. Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал
Неотразимый как кинжал
Увы! злой дух торжествовал!
Смертельный ад его лобзанья
Мгновенно в грудь её проник."

"Frigînd-o, apriga privire,
Tintea în ochii rupți din cer,
Deasupra chipului stingher
Sta-n beznă, plin de strălucire,
Necruțător ca un jungher.
Vai! Duhul rău e-n izbîndire!
Sărutul buzelor lui arse,
Prin buzele spre el întoarse,
Otrava morții-a răspîndit".

Există o dimensiune tragică a motivului comunicării dintre cele două sfere, care intră, la Lermontov, în spaţiul unui alt motiv: iubire.

Ideea comunicării prin iubire apare frecvent şi în aproape întreaga creaţie eminesciană. Se afirmă mereu, ca un fel de leitmotiv, tendinţa de a căuta refugiu în iubire, de a încerca o compensare a eşecurilor suferite în nesfîrşitele rătăciri în căutarea unei punţi de legătură. Toată lirica de dragoste reflectă acea permanentă căutare a unei iubiri care să spargă zidul dintre lumi, ideea platonică a reintregirii fiinţei prin dragoste, ideal niciodată atins însă: "Dar nu vine ... Singuratic/În zadar suspin şi sufăr/Lîngă lacul cel albastru/Incărcat cu flori de nufăr".

Apare mereu imaginea unei iubiri ideale, absolute, realizabile dar niciodată realizate din cauza distanţei enorme care separă cele două lumi: "Despărţiţi de-a vieţii valuri, între el şi între dînsa/Veacuri sunt de cugetare, o istorie, -un popor,/ Cîteodat, deşi arare-se-ntîlnesc, şi ochii lor/Se privesc, par a se soarbe în dorinţa lor aprinsă".

Există însă, întotdeauna, mai ales în poeziile de început ale lui Eminescu, momente de uitare a inaccesibilităţii iubirii, în timp ce la Lermontov acest sentiment rămîne totuşi mereu chinuitor şi tragic, neîmpărtăşit sau irealizabil[3]: Любить "Любить ?... Но кого же/ На время не стоит труда А вечно любить невозможно." - "Să iubeşti?...Dar pe cine?...Vremelnic, n-are rost,/Iar veşnic, greu e să găseşti iubire".

La Eminescu însă, în Venere şi Madonă, poetul crede că această comunicare este realizabilă: "Dar azi vălul cade,crudo! dismeţit din visuri sece,/Fruntea mea este trezită de al buzei tale-ngheţ,/Si privesc la tine, demon, şi amoru-mi stins şi rece/Mă învaţă cum asupră-ţi eu să caut cu dispreţ!"

Comunicarea se va împlini tocmai prin afirmarea valorii dragostei: "Sterge-ţi ochii, nu mai plînge!... A fost crudă-nvinuirea,/A fost crudă şi nedreaptă, fără reazem, fără fond/Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sîntă prin iubire".

Intreaga creație a lui Lermontov relevă natura sa poetică duală, contradictorie[4]. Versurile sînt pline de contradicții și paradoxuri. Definitorie pentru condiția poetului este poezia Pînza: "А он, мятежный просит бури,/Как будто в буре есть покой!" "Dar ea numai furtună vrea/Parc-ar fi liniște-n furtună!"

Lermontov oscilează permanent între cele două lumi, există, în poezia lui, ideea unei permanente rătăciri, căutări: "Увы, он счастия не ищет И не от счастия бежит!" - "Ea spre noroc nu năzuiește/Si nici nu fuge de noroc!"

La Eminescu Luceafărul, după ce încearcă tot zbuciumul și patimile omenești și descoperă gustul amar al perisabilului, se detașează de lumea măruntă, neîncăpătoare pentru geniul lui și se mulțumelte doar s-o contemple[5]: "Trăind în cercul vostru strîmt/Norocul vă petrece,/Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece".

Această detașare este imposibilă pentru firea plină de zbucium și de contradicții a lui Lermontov.

La amîndoi comunicarea este o condiție sine qua non a existenței. Ceea ce-i apropie, poate, cel mai mult este ideea că singura modalitate de a reface echilibrul dintre cele două lumi este reintegrarea în natură și, prin asta, în cosmos.

"Ceea ce numim de obicei natură - observă Călinescu în monumentala sa Istorie - se găsește la Eminescu într-un chip elementar. Nu varietatea este nota dominantă, ci dimensiunea, cantitatea. Aceasta este determinată prin puterea de a intimida conștiința și de a o anula ... Imaginea aceasta de trăinicie peste milenii determină dimensiunea microscopică a omului și deșteaptă acel sentiment tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia dinamicei firii"[6].

La Lermontov însă se păstrează caracterul contradictoriu al naturii poetice. In poezia Imi port pustiu prin noapte pasul meu, adesea comparată cu Mai am un singur dor, datorită unității motivului literar - moartea ca o întoarcere în cosmos -, înlănțuirea firească a versurilor este ruptă de conjuncția adversativă "dar": " Но не тем холодным сном могилы.../ Я б желал навеки так

заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь."

– "Dar nu vreau somnul de mormînt să-mi fie!/Să dorm pe veci şi totuşi pieptul meu/Să fie încă plin de vlagă vie/Şi să se-nalţe răsuflînd mereu".

În poezia lui Eminescu este o linişte profundă, amplificată, parcă, în mod aproape paradoxal, de foşnetul pădurilor, sunetul talăngilor şi vuietul valurilor. Poetul a renunţat la căutări şi întrebări, este deja desprins de lumea terestră; pe cînd Lermontov este încă prizonier al efemerei vieţi omeneşti, este încă ros de întrebări şi nelinişti şi această stare alternează mereu cu contemplarea solemnităţii naturii şi gîndul uitării veşnice: " В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сиянии голубом.../ Что же мне так больно и так трудно?/ Жду ль чего? Жалею ли о чём?"

"Solemn e cerul, minunat mereu!/Pămîntul doarme-n ceaţa azurie/De ce mi-i sufletul atît de greu?/Aştept ceva? Păreri de rău să fie?"

pentru ca abia în ultima strofă să recunoaştem rezănanţele integrării perfecte în natură şi în universul firii umane, al valorilor acesteia, existente de la început pînă la sfîrşit în poezie <u>Mai am un singur dor</u>. De la sensul primar al morţii ajungem la polul opus: viaţa, cu valorile ei fundamentale: dragostea, frumosul, bucuria: " Чтоб всю ночь, весь день, мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Тёмный дуб склонялся и шумел." – "Şi zi şi noapte-auzu-mi să-l dezmierde/Un cîntec de iubire lin şi clar/Şi să foşneasc-ntr-una, veşnic verde,/Deasupra frunţii mele un stejar".

În versurile eminesciene comunicarea se realizează nu separat, în interiorul fiecărei lumi, ci între cele două lumi. Ceea ce reprezentase obiectul căutărilor, scopul vieţii, este găsit, paradoxal, prin moarte: "Luceferi ce răsar/Din umbră de ceteni/Fiindu-mi prieteni/Or să-mi zîmbească iar".

Dimensiunea cosmică apare ca o prelungire a comunicării dintre oameni.

Unul din motivele obiectuale comune, simbol, de altfel, şi al aceluiaşi motiv literar, este cel al stelelor şi cerului,

al galaxiilor.

"Armonia galactică, mişcările solemne ale aştrilor respectînd legea gravitaţiei sînt un dans armonic în acorduri perfecte, o lume ideală"[7].

Atît la Eminescu, cît şi la Lermontov, comunicarea apare ca posibilă numai în sfera vieţii ideale; dar această lume este îndepărtată şi intangibilă: "La steaua care-a răsărit/E-o cale-atît de lungă,/Că mii de ani i-au trebuit/Luminii să ne-ajungă".

sau, la Lermontov: "Чисто вечернее небо / Ясны далёкие звёзды." - "Senin e cerul de seară/Limpezi ard stelele, departe".

Eminescu descoperă înlăuntrul său "un cosmos contras simetric prin adîncime celui albastru, uranic"[8].

Lermontov are conştiinţa superiorităţii, a geniului său, dar resimte cu putere limitele condiţiei lui ca om, ceea ce subliniază încă o dată natura sa contradictorie: "Iată de ce nu-s ferice/Oameni de bine. Că stele şi cer/Stele-s şi cer! - iar eu sunt doar om!",

în timp ce la Eminescu dimensiunea cosmică învinge. Intreaga desfăşurare a motivului în poezia <u>La steaua</u> conduce la ideea dimensiunii cosmice a iubirii ca unică posibilitate de comunicare. Ceea ce nu se realizează la nivel uman, îşi găseşte realizarea în plan cosmic: "Tot astfel cînd al nostru dor/Pieri în noapte-adîncă,/ Lumina stinsului amor/Ne urmăreşte încă".

La Lermontov ideea apare, într-o altă formă, în poezia <u>Îmi port pustiu prin noapte pasul meu</u>. După ce afirmase, cu deznădejde, într-o altă poezie: "И скучно, и грустно, и некому руку подать" -- "Te-apasă greu urîtul ... Şi n-ai cui să-ntinzi mîna",

unde există (concomitent) ideea imposibilităţii comunicării contrapuse necesităţii absolute a existenţei umane a comunicării, va apărea, aproape ca o continuare, ideea comunicării în plan cosmic: "Ночь тиха. Пустыня внемлет богу / И звезда с звездою говорит." - "Se-apleacă peste lume Dumnezeu/Si stau de vorbă stelele-ntre ele".

Poezia Cer şi stele are drept unică idee năzuinţa permanentă a omului de geniu spre singura lume în care multcăutata comunicare este posibilă: "Oamenii pizmă nutresc/Unul faţă de altul;/Eu, dimpotrivă,/Stelele, dulcile, le pizmuiesc,/Numai în locu-le voi a fi pus".

Imaginea acestei lumi ideale, îndepărtate şi de neatins apare clar la Eminescu în Venere şi Madonă, stelele fiind, şi aici, purtătoare ale aceluiaşi simbol: "Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/Lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii,/O, te văd, te-aud, te cuget, tînără şi dulce veste/Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei".

Motivul se transferă astfel în sfera opoziţiei real-ideal care, sub anumite aspecte, coincide cu cea dintre nivelul uman şi cel cosmic.

Credem că putem vorbi, în concluzie, despre interferenţa motivului literar al comunicării în sens de formă de existenţă a omului (eroului liric) şi cu reversul ei tragic, al singurătăţii condiţionate de lipsa, de imposibilitatea comunicării.

Motivul desvăluit în creaţia lui Eminescu în variate ipostaze, este, s-ar părea, cel mai deplin realizat în varianta imposibilităţii comunicării în Luceafărul, cu profundele ei sensuri filosofice. De aici - năzuinţa spre absolut şi ideal, valorile confirmate prin negaţia totală (într-un registru sumbru la Lermontov, în Te-apasă greu urîtul şi într-o perfectă armonie a condiţiei eternităţii în Luceafărul).

La Eminescu, confirmarea valorii se realizează, în Luceafărul, superior filosofic (în sens de generalizare a personalităţii, a geniului). Geniul este de fapt omul ideal şi idealul este etern.

Implicarea dimensiunii cosmice la Lermontov se realizează în plan unic în Cer şi stele, iar în Imi port pustiu prin noapte pasul meu acest plan devine secundar, deschizînd doar infinitul pentru dimensiunea telurică; aceasta confirmă valorile.

În lirica eminesciană motivul se constituie din motive locale mitice, dezvăluind diferite etape, semnificaţii legate de

destin, de valori, de fericire, semnificații filàsofice, estetice, etice.

Corespondențele Eminescu-Lermontov în desvoltarea acestui motiv confirmă aserțiunea dintre cei doi mari poeți George Călinescu; "Eminescu e un poet universal, dar, ca oricare altul, un izolat ... Geniile sunt solitare, neliniștite ... Ele nu pot sta în spațiul nostru strîmt, de unde vastitatea cadrului romantic în întindere (priveliștea exotică, primitivă) și în înălțime (cîmpul uranic). Poezia cu genii e întotdeauna și o poezie cosmică"[9].

N O T E

1)v.George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Ed.Nagard, Madrid - Paris - Roma - Pelham N.Y., 1980, p.418.
2)v.Elena Loghinovski, De la Demon la Luceafăr, Editura Univers, București, 1976.
3)Ibidem.
4)v.Livia Cotorcea, Lirica lui Lermontov, Ed.Junimea, Iași,1983, p.23.
5)v.Elena Loghinovski, op.cit.
6)George Călinescu, op.cit., pp.4o4-4o5.
7)Elena Tacciu, Eminescu - poezia elementelor, Editura Cartea Românească, București, 1979, p.231.
8)Ibidem.
9)G.Călinescu, op.cit., p.418.

Stud. Daniela PAVĂL
Anul III, Iași

IDEALUL FEMININ ÎN POEZIA LUI EMINESCU ȘI BÉCQUER

Exponenți ai fazei tîrzii a romantismului, Eminescu și Gustavo Adolfo Bécquer(își scrie "Rimele" între 1857-1859 și 1868) se întîlnesc pe aceleași coordonate lirice, ca urmare a unor evidente afinități spirituale: "aceeași melancolie profundă, aceeași intensitate patetică a simțirii, aceeași propensiune spre visare, împinsă pînă acolo, încît, strîngînd granițele dintre vis și realitate, asistă ca spectatori la drama propriei lor vieți, aceeași inadaptabilitate și dezolare..."[1]

Primele asemănări Eminescu-Becquer au fost relevate, la nivel strict biografic de Maria Teresa Leon și Rafael Alberti, autorii primului volum de traduceri în limba spaniolă. Mai tîrziu, Domnița Dumitrescu crede că se pot face "unele timide apropieri între femeile-muze ale celor doi poeți - Veronica Micle și Casta Estiban, Mite Kremnitz și Julia Espén sau Elisa Guillén"[2]. Cercetătorii au mai atras atenția asupra influențelor comune exercitate de Heine, Novalis, Byron, și asupra apropierii dintre poezia lor și muzica lui Chopin[3].

După cum s-a observat (Domnița Dumitrescu), coincidențe profunde și revelatorii între Eminescu și Bécquer există, mai ales, în lirica de inspirație erotică. Pentru cei doi poeți, suflete romantice, zbuciumate, în continuă căutare "de algo mejor" (Bécquer), iubirea este o "lege" a vieții, de unde și analogiile în exprimarea poetică a idealului feminin.

Iubita - ideal intangibil sau "femeia-Luceafăr" (v.Domnița Dumitrescu) este prezentă în lirica ambilor poeți. La Bécquer, aflăm această imagine în <u>Rima XI</u>: " - Yo soy un sueño, un imposible,/vano fantasma de niebla y luz;/soy incorpórea, soy intangible;/no puedo amarte -¡Oh, ven;ven tú!"("Eu sînt un vis, sînt ce nu se poate/vană fantasmă de neguri și lumină/N-am trup să-l atingi și, oricît te-ai zbate/Iubire nu-ți dărui - O, vino; vino tu"). La Eminescu, o expresie asemănătoare a inaccesibilității idealului feminin se găsește în poemul <u>Miron și frumoasa fără corp</u>: "El își scurge toată viața/Într-un chin, în nedormire/

Vecinic o avea în faţă/Blîndă, dulce şi zimbire,/Vecinic tinde a lui mînă/După imaginea-i divină".

Pentru Eminescu, femeia, cu toate atributele ei pămîntești este, totuşi, o expresie a "gîndirii" poetului. Imaginată ca un fel de agent cosmic, ea devine "un centru al universului, un principiu unificator a cărui cunoaştere şi cucerire echivalează cu întemeierea poeziei"[4]. De aici, ipostaza femeii- poezie conturată în Crăiasa din poveşti: "Ea se uită ... Păru-i galben/Faţa ei lucesc în lună/Iar în ochii ei albaştri/Toate basmele s-adună". Bécquer, în Rima XXI unde apare şi imaginea ochilor albaştri, pune semnul egalităţii între femeie şi poezie: "«¿Qué es poesia? dices mientras clavas/en mi pupila tu pupila azul? «¿Que es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?/Poesía ... eres tú»" ("«Ce e poezia?» spui, şi ochii mei/Cu ochii tăi albaştri fix priveşti./Ce-i poezia? Cum de mai întrebi?/Poezia ... eşti tu"). Identitatea poezie - femeie este ideea centrală a "Scrisorilor" din volumul Cartas a uno mujer: "La poesí eres tú, te he dicho; porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer" (Scrisoarea a II-a) (Poezia eşti tu, ţi-am spus; pentru că poezia este sentiment şi sentimentul este femeia), sau în Rima IV: "mientras existe una mujer hermosa/¡habrá poesía!"("Cît timp există o femeie frumoasă/va fi şi poezie!")

Poezia este, astfel, pentru poetul spaniol, sentiment, iubire, femeia devenind "cea mai firească alegorie a poeziei"[5].

La Eminescu, femeia nu este, ca la Bécquer, "verbul poetic încarnat", ci factor care declanşează actul creaţiei. Ea este "o forţă ce provoacă imaginaţia poetului"[6], un arhetip feminin prin care poetul ajunge la cunoaştere, la conştiinţa de sine, aceea de creator. (v. poeziile La o artistă, Amorul unei marmure, Mira, Ondina, Venere şi Madonă).

Bécquer se defineşte pe sine însuşi în ipostaza de poet, drept "ansia perpetua de algo mejor,/eso soy yo/... yo, que incasable corro dement/tras una sombra, tras la hija ardiente de una ilusion" ("dorinţă perpetuă de ceva mai bun,/asta sînt eu/... eu, care neobosit alerg/după o umbră, după fiica arzătoare a unei iluzii") (Rima XV). Tot ca o aspiraţie romantică spre un ideal intan-

gibil este definită şi poezia: "Qué poesia es, y no otra cosa, ese aspiracion melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfeccion imposible" ("Ce este poezia, dacă nu, acea aspiraţie melancolică şi vagă care îţi agită spiritul în dorinţa unei perfecţiuni imposibile") (Scrisoarea a II-a). Femeia intangibilă, evanescentă, eterică, după care poetul "aleargă" se dovedeşte a fi o iluzie, o "rază de lună", ca în legenda cu aceleaşi titlu. Simbol al poeziei, femeia este un ideal inaccesibil, căci "la hija ardiente de una ilusión"("fiica arzătoare a unei iluzii") este, femeia, care, prin condiţia pe care i-o conferă Bécquer se dedublează în femeia care poate fi poezia şi poezia însăşi. În acest caz, a fugi după o umbră, îşi poate găsi explicaţia fie în experienţa unei iubiri nefericite, fie în efortul de a ajunge la expresia esenţei poeziei.

Aceeaşi dematerializare a iubitei se constată şi la Eminescu, însă nu ca simbol al unui ideal de neatins, ci în cadrul imaginii iubitei moarte. În Mortua est, femeia iubită devine fantasmă poetică, centru al universului: "Te văd ca o umbră de-argint strălucită/Cu-aripi ridicate la ceruri pornită./Suind, palid suflet, a norilor schele,/Prin ploaie de raze, ninsoare de stele".

Femeia-demon sau femeia nedemnă de iubirea poetului, apare la Eminescu în Venere şi Madonă: "O, cum Rafael creat-a pe Madona dumnezeie/Cu diadema-i de stele, cu surîsul blînd, vergin/Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie/Cu inima stearpă, rece şi cu suflet de venin!" Femeia reală şi imaginea ideală creată de poetul însuşi, sînt receptate în aceeaşi unitate tragică: "Sterge-ţi ochii, nu mai plînge!... A fost crudă-nvinuirea/A fost crudă şi nedreaptă, fără razem, fără fond/Suflete! De-ai fi chiar dimon, tu eşti sîntă prin iubire,/Si ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond". Poemul dezvoltă două imagini contradictorii, a femeii-demon şi a femeii-înger, creată de "fantazia" poetului, care apune realităţii crude, "vălul alb al poeziei".

Aceste două ipostaze ale femeii coexistă şi în Rima XXXIX a lui Bécquer, în imagini mai puţin ample, dar cu acea graţie a simplităţii caracteristică poeziei becqueriene: "¿ A qué me lo dicís? Lo sé: es mudable,/es altanera y vana y caprichosa;/an-

tes que el sentimiento de su alma,/brotará el agua de la estéril roca.//Sé que en sua corozón, nido de sierpes,/no hay una fibra que al amor responda/que es una estatua inanimada; pero.../¡ es tan hermosa!" ("La ce mi-o spuneţi? Stiu, e schimbătoare/Trufaşă, vanitoasă, capricioasă/Mai curînd străpunge apa stînca dură/decît să-i prindă viaţă un sentiment în suflet//Ştiu că-n inima ei, un cuib de şerpi/O fibră nu răspunde la iubire/Că-i o statuie fără viaţă...dar/Frumoasă-i peste fire!").

Imaginea pură a femeii-înger, a "verginei curate",apare explicit la Eminescu (Inger de pază, Basmul ce i l-aş spune ei) şi, implicit, la Bécquer: "Cuando sobre el pecho inclinas/la melancólica frente,/una azucena tronchada/me pareces//Porque al darte la pureza/de que es símbolo celeste,/como a ella te hizo Dios/de oro y nieve" ("Atunci cînd te văd inclinînd/A ta melancolică frunte/Imi pare un crin care s-a frînt/In tine că se-ascunde.//Căci puritatea cînd ţi-a dat/Cum lasă-n el doar să se vadă/Pe tine Domnul te-a creat/Din aur şi zăpadă" (Rima XIX).

Poezii ca Atît de fragedă, Inger şi demon adaugă o notă de sacralizare, conturînd imaginea femeii-icoană menită să trezească în poet "visul de lumină": "Şi-o să-mi răsai ca o icoană/A pururi verginei Marii" sau "a trimis/Pre un înger să mă-npace, şi-mpăcarea-i...e amorul". Iubita ca mediatoare între poet şi divinitate sau ca substitut al divinităţii, apare şi la poetul spaniol: "Hoy la tierra y los cielos me sonrién;/hoy llega al fondo de mi alma el sol;/hoy lo he visto... la he visto y me ha mirado.../¡ Hoy creo en Dios!" ("Azi cerul şi pămîntul îmi surîd;/azi, în sufletul meu a pătruns soarele;/azi am văzut-o...am văzut-o şi ea m-a privit.../Azi cred în Dumnezeu") (Rima XVII) sau: "Volverán del amor en tus oidos/las palabras ardientes a sonar;//...pero mudo y absorto y de rodillas/como se adora a Dios ante su altar,/... ¡ asi no te querrán!" ("Se vor întoarce cuvintele arzătoare ale dragostei/să-ţi răsune în auz;//... dar atît de adînc şi mut şi prosternat/aşa cum îl adori pe Dumnezeu în faţa altarului său,/...aşa nimeni nu te va iubi!")

Dacă în ipostaza femeii-înger sau în aceea a femeii-icoană, iubita apare ca simbol al gingăşiei şi e adorată pînă la di-

vinizare, mai tîrziu, cînd aceasta va deveni "mudable, altanera, vana y caprichosa" ("schimbătoare, trufașă, vanitoasă, capricioasă") (Rima XXXIX), este ținta invectivelor sarcastice, tonul sarcastic nefiindu-i propriu lui Bécquer, ci este rezultatul influenței lui Heine. Spre deosebire de Eminescu, care se retrage în sine, privind "nemuritor și rece" femeia coborîtă de pe soclul pe care a fost urcată, Bécquer "își plînge suferința cu accente disperate, chinuind izbăvirea uitării și a morții"[7]. Durerea trădării e resimțită de Bécquer ca o moarte spirituală reversibilă: "Cuando me lo contaron sentí el frío/de una hoja de acero en las entrañas;/me apoyé contra el muro, y un instante/la conciencia perdí de donde estaba//Cayó sobre mi espíritu la noche;/en ira y en piedad se anegó el alma.../Y entonces comprendé por qué se llora,/y entonces comprendé por qué se mata!" ("Cînd mi-au povestit am simțit răceala/unei lame de oțel în măruntaie;/m-am sprijinit de zid, și pentru o clipă/n-am mai știut unde mă aflam//Peste sufletul meu s-a lăsat noaptea;/în furie și milă mi s-a închis sufletul.../Și atunci am înțeles de ce se plînge,/și atunci am înțeles de ce se ucide!") (Rima XVII). Moartea este invocată ca un remediu, ca unică rezolvare: "Como se arranca el hierro de una herida,/su amor de las entranas me arranqué,/aunque sentí al hacerlo que la vida/me arrancaba con él" ("Așa cum se smulge fierul dintr-o rană,/așa îmi voi smulge iubirea din suflet,/chiar dacă, odată cu ea,/mi se va scurge și viața") (Rima XLVIII)

Dacă în momentul de împlinire a dragostei, natura este prezentă într-o viziune armonioasă și unitară, în etapa deziluziei, consonanța dispare, ritmurile existenței se despart. Natura își urmează cursul la fel ca înainte, repetînd în ritm mecanic aceleași fapte, imagini, care fuseseră legate de fericirea iubitului, dar care, în prezent, nu mai au aceeași semnificație. Această stare este exprimată de Bécquer în cea mai cunoscută Rimă a sa, Volverán las oscuras golondrinas, în care se recunoaște ușor reproșul eminescian adus iubitei, care n-a știut "să se cuprindă de acel farmec sfînt" sau prezența imaginilor din Pe aceeași ulicioară: "Pe aceeași ulicioară/Bate luna în ferești/Numai tu de după gratii/Vecnic nu te mai ivești//Și aceeași

pomi în floare/Crengi întind peste zăplaz/Numai zilele trecute/ Nu le fac să fie azi".

Dacă suferința este o ultimă întrupare a iubirii, atunci anularea suferinței nu este dorită și nici prilej de mulțumire, cu atît mai mult cu cît pentru cei doi poeți, iubirea reprezintă viața însăși. De aceea, pierderea suferinței este încă un motiv de întristare. "De-acum nici asta nu-mi rămîne/Si n-o să am ce blestema/Ca azi va fi ziua de mîne/ Ca mîni toți anii s-ar urma" (Te duci) sau "Cum străbăteau atît de greu/Din jalea mea adîncă/ Și cît de mult îmi pare rău/Că nu mai sufăr încă"(S-a dus amorul) iar la Bécquer: "Hoy como ayer, mañana como hoy,/y i siempre igual! /Un cielo gris, un horizonte eterno,/y i andar... andar!//... ¡ Ay! a veces, me acuerdo suspirando del antiguo sufrir.../Amargo es el dolor;pero siquiera,/¡ padecer es vivir!" ("Azi ca și ieri, mîine ca și azi/Mereu la fel/Un cer cenușiu, o zare nesfîrșită/Si merg, neîncetat//Ah, mi-amintesc uneori suspinînd/Cîndva cum suferеam/Amară e durerea, însă știu măcar/Pătimind, că trăiam") (Rima LXI)

N O T E

Citatele din Eminescu se dau după: Mihai Eminescu, Opere alese, vol.I-III (ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius), Editura pentru Literatură, București, 1964-1965; iar cele din Bécquer, după ediția: Gustavo Adolfo Bécquer, Rimas y Leyendas Biblioteca PDF, 45, Madrid.

1)Andrei Ionescu, Bécquer, culme a romantismului spaniol, în "Analele Universității București", Literatură universală și comparată, anul XX,1971,nr.1,p.58.

2)Tangențe lirice între Bécquer și Eminescu, "Analele Universității București", Literatură universală și comparată, anul XX, 1971,nr.1,p.85. Vezi și Ileana Mihăilă, Eminescu și Bécquer, în "Caietele Eminescu", Iași, 1983, 3)Ibidem.

4)Mihai Drăgan, Mihai Eminescu. Interpretări 1, Editura Junimea, Iași, 1982, p.1o1, 5)Andrei Ionescu, lucr.cit., p.59.

6)Mihai Drăgan, op.cit., p.1o2, 7)Domnița Dumitrescu, lucr.cit.,p.86.

8)George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1985, p.444.

Stud. Paul ALEXANDRU
Anul II, Bucureşti

"DINTRE SUTE DE CATARGE" DE EMINESCU ŞI "MĂRII" DE PUŞKIN. TIPURI DE VERS ÎN TRANSPUNEREA VALULUI

Preliminarii

După cum se ştie, la originea ritmului s-ar fi aflat receptarea şi observarea realităţii obiective. Multe fenomene se produc în natură cu o anumită regularitate, de exemplu: alternarea zilei şi a nopţii, succesiunea anotimpurilor, cum de altfel, o anumită ritmicitate au şi fenomenele biologice, procesele fiziologice: respiraţia, pulsul, mersul etc.

Simţul ritmicităţii se creează în conştiinţa umană pe baza faptului că omul îşi dă seama de repetarea fenomenelor. Receptarea ritmului înseamnă sesizarea unor stimuli periodici (impulsuri) cărora le corespund modificări regulate în organism.

Ritmurile au fost clarificate în enogene (de origine exterioară) şi endogene (de origine interioară)[1].

Ritmurile enogene sînt necondiţionate şi, în condiţii normale, nu le putem influenţa (aici intră, de exemplu, activitatea inimii). Ritmurile endogene corespund reflexelor condiţionate, cu alte cuvinte, sînt create pe baza unor legături temporare. Ritmuri condiţionate pot deveni orice fel de impulsuri venite din exterior şi care se repetă regulat.

Cînd le percepe, organismul are tendinţa de a crea stereotipii. Din această categorie face parte şi ritmul versului.

Perceperea ritmului are loc prin acţiunea comună a obiectului, ritmic organizat, şi a subiectului receptor. Faptul că în vers elementele ritmicităţii se prezintă organizate într-un anumit mod nu este un motiv suficient ca să resimţim versul ca o creaţie artistică. Se ştie că în Evul Mediu se versificau în scopuri mnemotehnice dicţionare întregi şi nu se putea vorbi în aceste situaţii de nici un fel de intenţie artistică. Versul este perceput ca un fenomen artistic odată cu literatura beletristică. Folosirea versului adaugă comunicării o nouă calitate o anumită încărcătură expresivă ce lipseşte prozei. Insuşi faptul că poetul se exprimă

în versuri este o dovadă a atitudinii sale speciale față de realitate.

În poeziile puse în discuție ritmul joacă un rol deosebit. La nivelul prozodic se poate constata, mai bine zis percepe, înălțarea și coborîrea valorilor, zbuciumul și mișcarea lor necontenită[2].

Am încercat să ilustrez acest fapt printr-o analiză a ritmului și, implicit, a lipsurilor de vers prin care se manifestă aceasta. Punerea în paralel a acestor două poezii nu este întîmplătoare.

Voi prezenta în continuare rezultatele investigației făcute.

DINTRE SUTE DE CATARGE

S_1 V_1 Dintre sute de catarge
V_2 Care lasă malurile
V_3 Cîte oare le vor sparge
V_4 Vînturile, valurile?

S_2 V_1 Dintre păsări călătoare
V_2 Ce străbat pămînturile,
V_3 Cîte-o să le-nece oare
V_4 Valurile, vînturile?

S_3 V_1 De-i goni fie norocul,
V_2 Fie idealurile,
V_3 Te urmează în tot locul
V_4 Vînturile, valurile.

S_4 V_1 Nențeles rămîne gîndul
V_2 Ce-ți străbate cînturile,
V_3 Zboară vecinic îngînîndu-l
V_4 Valurile, vînturile

DINTRE SUTE DE CATARGE

		1 2 3 4 5 6 7 8	
S_1	V_1	/ – / – – – / –	1,3,7
	V_2	/ – / – / – – –	1,3,5
	V_3	/ – / – – – / –	1,3,7
	V_4	/ – – – / – – –	1,5
S_2	V_1	/ – / – – – / –	1,3,7
	V_2	– – / – / – – –	3,5
	V_3	/ – – – / – / –	1,5,7
	V_4	/ – – – / – – –	1,5
S_3	V_1	– – / – – – / –	3,7
	V_2	/ – – – / – – –	1,5
	V_3	– – / – – – / –	3,7
	V_4	/ – – – / – – –	1,5
S_4	V_1	– – / – / – / –	3,5,7
	V_2	– – / – / – – –	3,5
	V_3	/ – / – – – / –	1,3,7
	V_4	/ – – – / – – –	1,5

К МОРЮ

S_1
V_1 Прощай свободная стихия!
V_2 В последний раз передо мной
V_3 Ты катишь волны голубые
V_4 И блещешь гордою красой.

S_2
V_1 Как друга ропот заунывный,
V_2 Как зов его в прощальный час,
V_3 Твой грустный шум,твой шум призывный
V_4 Услышал я в последний раз.

S_3
V_1 Моей души предел желанный!
V_2 Как часто по брегам твоим
V_3 Бродил я тихий и туманный,
V_4 Заветным умыслом томим!

S_4
V_1 Как я любил твои отзывы,
V_2 Глухие звуки,бездны глас
V_3 И тишину в вечерний час,
V_4 И своенравные порывы!

S_5
V_1 Смиренный парус рыбарей,
V_2 Твоею прихотью хранимый,
V_3 Скользит отважно средь зыбей:
V_4 Но ты взыграл,неодолимый,
V_5 И стая тонет кораблей.

S_6
V_1
V_2
V_3
V_4
V_5

S_7
V_1
V_2
V_3
V_4

S_8
V_1
V_2
V_3
V_4

S_9
V_1
V_2
V_3
V_4

S_{10}
V_1
V_2
V_3
V_4

S_{11}
V.
V.
V
V

Не удалось, навек оставить
Мне скучный, неподвижный брег,
Теоя восторгами поздравить
И по хребтам твоим направить
Мой поэтический набег.

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я.

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы
Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений
Другой властитель наших дум.

Исчез, оплаканный свооодой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

	V_1	Твой образ был на нем означен
S_{12}	V_2	Он духом создан был твоим:
	V_3	Как ты, могущ, глубок и мрачен,
	V_4	Как ты, никем неукротим.
	V_1	Мир опустел... Теперь куда же
S_{13}	V_2	меня б ты вынес океан?
	V_3	Судьба земли повсюду та же:
	V_4	Где капля блага, там на страже
	V_5	Уж просвещенье иль тиран.
	V_1	Прощай же море! Не забуду
S_{14}	V_2	Твоей торжественной красы
	V_3	И долго, долго слышать буду
	V_4	Твой гул в вечерние часы.
	V_1	В леса, в пустыне молчаливы
S_{15}	V_2	Перенесу, тобою полн,
	V_3	Твои скалы, твои заливы
	V_4	И блеск, и тень, и говор волн...

Η ΜΟΡΦΩ

		1 2 3 4 5 6 7 8 9	
S_1	V_1	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_2	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
S_2	V_1	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_2	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/	2,4,6,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/	2,4,6,8
S_3	V_1	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_2	_ _/ _ _ _ _/ _ _/	2,6,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
S_4	V_1	_ _ _ _/ _ _/ _ _/ _	4,6,8
	V_2	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/	2,4,6,8
	V_3	_ _ _ _/ _ _/ _ _/	8,6,8
	V_4	_ _ _ _/ _ _ _ _/ _	4,8
S_5	V_1	_ _/ _ _/ _ _ _ _/.	2,4,8
	V_2	_ _ _ _/ _ _ _ _/ _	4,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
	V_4	_ _ _ _/ _ _ _ _/ _	4,8
	V_5	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8

S_6	V_1	_ _ _ _/_ _/_ _/_	4,6,8
	V_2	_ _/_ _ _ _/_ _/	2,6,8
	V_3	_ _/_ _/_ _ _ _/_	2,4,8
	V_4	_ _ _ _/_ _/_ _/_	4,6,8
	V_5	_ _ _ _/_ _ _ _/	4,8
S_7	V_1	_ _/_ _/_ _/_ _/_	2,4,6,8
	V_2	_ _/_ _/_ _/_ _/	2,4,6,8
	V_3	_ _/_ _/_ _ _ _/_	2,4,8
	V_4	_ _ _ _/_ _/_ _/	4,6,8
S_8	V_1	_ _/_ _/_ _/_ _/_	2,4,6,8
	V_2	_ _/_ _/_ _ _ _/	2,4,8
	V_3	_ _/_ _/_ _/_ _/_	2,4,6,8
	V_4	_ _/_ _/_ _ _ _/	2,4,8
S_9	V_1	_ _/_ _/_ _/_ _/_	2,4,6,8
	V_2	_ _ _ _/_ _/_ _/	4,6,8
	V_3	_ _ _ _/_ c_ _ _/	4,8
	V_4	_ _ _ _/_ _ _ _/	4,8
S_{10}	V_1	_ _ _ _/_ _ _ _/_	4,8
	V_2	_ _ _ _/_ _/_ _/	4,6,8
	V_3	_ _/_ _/_ _ _ _/_	2,4,8
	V_4	_ _/_ _/_ _/_ _/	2,4,6,8
S_{11}	V_1	_ _/_ _/_ _ _ _/_	2,4,8
	V_2	_ _/_ _/_ _ _ _/	2,4,8
	V_3	_ _/_ _/_ _ _ _/_	2,4,8
	V_4	_ _/_ _/_ _ _ _/_	2,4,8

S_{12}	V_1	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_2	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/	2,4,6,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
S_{13}	V_1	_ _ _ _/ _ _/ _ _/ _	4,6,8
	V_2	_ _/ _ _/ _ _ _/*	2,4,7*
	V_3	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_5	_ _ _ _/ _ _ _ _/	4,8
S_{14}	V_1	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_2	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _ _ _/	2,4,8
S_{15}	V_1	_ _/ _ _/ _ _ _ _/ _	2,4,8
	V_2	_ _ _ _/ _ _/ _ _/	4,6,8
	V_3	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/ _	2,4,6,8
	V_4	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/	2,4,6,8

TIPURI DE VERS

EMINESCU:

	SILABELE ACCENTUATE		FRECVENTA
1	1,3,7	:	$4(S_1V_1, S_1V_3, S_2V_1, S_4V_3)$
2	1,3,5	:	$1(S_1V_2)$
3	1,5,7	:	$1(S_2V_3)$
4	3,5,7	:	$1(S_4V_1)$
5	1,5	:	$5(S_1V_4, S_2V_4, S_3V_2, S_3V_4, S_4V_4)$
6	3,5	:	$2(S_2V_2, S_4V_2)$
7	3,7	:	$2(S_3V_1, S_3V_3)$
			TOTAL: 16

Concluzie: Tipurile de vers la Eminescu sînt variante ale troheului. Schema ideală a acestuia. 1,3,5,7, nu este realizată nici într-o situație.

PUȘKIN:

	SILABELE ACCENTUATE		FRECVENTA
1	2,4,8	:	$26(S_1V_1, S_1V_2, S_1V_3, S_1V_4,$ $S_2V_1, S_3V_3, S_3V_4, S_5V_3,$ $S_5V_5, S_6V_3, S_7V_3, S_8V_2,$ $S_8V_4, S_{10}V_3, S_{11}V_1, S_{11}V_2,$ $S_{11}V_3, S_{11}V_4, S_{12}V_1, S_{12}V_4,$ $S_{14}V_1, S_{14}V_2, S_{14}V_4, S_{15}V_1)$
2	2,4,6,8	:	$17(S_2V_2, S_2V_3, S_2V_4, S_3V_1,$ $S_4V_2, S_7V_1, S_7V_2, S_8V_1,$ $S_8V_3, S_9V_1, S_{10}V_4, S_{12}V_2,$ $S_{12}V_3, S_{13}V_3, S_{13}V_4, S_{14}V_3,$ $S_{15}V_3, S_{15}V_4)$

3	2,6,8	:	2(S_3V_2,S_6V_2)
4	4,6,8	:	9(S_4V_1,S_4V_3,S_6V_4,S_6V_1, S_7V_4,S_9V_2,$S_{10}V_2$,$S_{13}V_1$, $S_{15}V_2$)
5	4,8	:	8(S_4V_4,S_5V_2,S_5V_4,S_6V_5, S_9V_3,S_9V_4,$S_{10}V_1$,$S_{13}V_5$)
6	*2,4,7	:	1($S_{13}V_2$) - ABATERE

Concluzie:

Tipurile de vers sînt la Pușkin variante ale iambului. Schema ideală a acestuia: 2,4,6,8 o întîlnim realizată în 17 situații:

Ritmul dominant în "Dintre sute de catarge" este ritmul trohaic în timp ce în Mării este cel iambic. Situația se explică avînd în vedere lungimea corpului fonetic al cuvintelor. Astfel, avem:

		Eminescu	Procent	Pușkin	Procent
1	cuvinte monosilabice	10	20%	99	37%
2	cuvinte bisilabice	19	38%	97	36%

cele care determină, în fond ritmul dominant în ambele poezii

3	cuvinte trisilabice	7	14%	51	19%
4	cuvinte tetrasilabice	12	24%	17	6%
5	cuvinte pentasilabice	1	2%	4	1,5%

EXEMPLE PARALELE DE TIPURI DE VERS

1 Eminescu : 1,3,7 (25%) Puşkin : 2,4,8 (41,26%)		Silaba neaccentuată la Eminescu este silabă accentuată la Puşkin
(S_1V_1)	Dintre sute de catarge	_/ _ _/ _ _ _ _/ _
(S_1V_1)	Прощай, свободная стихия	_ _/ _ _/ _ _ _/ _
2 Eminescu : 1,3,5(6,25%) Puşkin : 2,4,6,8(27%)		
(S_1V_2)	Care lasă malurile	_/ _ _/ _ _/ _ _ _
(S_7V_1)	Ты ждал, ты звал... Я был окован	_ _/ _ _/ _ _/ _ _/
3 Eminescu : 1,5,7(6,25%) Puşkin : 2,6,8(3,17%)		
(S_2V_3)	Cîte-o să le-nece oare	_/ _ _ _ _/ _ _/ _
(S_3V_2)	Как часто по брегам твоим	_ _/ _ _ _ _/ _ _/
4 Eminescu : 3,5,7(6,25%) Puşkin : 4,6,8(14,25%)		
(S_4V_1)	Nenţeles rămîne gîndul	_ _ _/ _ _/ _ _/ _
(S_4S_3)	И тишину в вечерний час	_ _ _ _/ _ _/ _ _/
5 Eminescu : 1,5(31,25%) Puşkin : 2,6,8(3,17%)		
(S_1V_4)	Vînturile, valurile	_/ _ _ _ _/ _ _ _
(S_6V_2)	Мне скучный, неподвижный брег	_ _/ _ _ _ _/ _ _/
6 Eminescu : 3,5(12,5%) Puşkin : 4,6,8(14,28%)		

(S_2V_2) Ce străbat pămînturile – – –/– –/– – –
(S_6V_4) И по хреотам твоим направить – – – –/– –/– –/–

7 Eminescu : 3,7(12,5%)
Puşkin : 4,8(12,69%)

(S_3V_3) Te urmează în tot locul – – –/– – – –/–
(S_4V_4) И своенравные порывы – – – –/– – – –/–

In concluzie am putea spune că Eminescu în "Dintre sute de catarge" şi Puşkin în "Mării" au transpus la nivel prozodic aceleaşi "tipuri" de val.

Cîteva reprezentări grafice ar putea fi elocvente în acest sens. Am făcut următoarele proiecţii metrice:

A. proiecţiile metrice ale tipurilor paralele de vers

B. proiecţia metrică la nivelul strofelor întîi (S_1);

C. proiecţia metrică generală (a întregilor poezii).

N O T E

1.Hrabák, Iosef, Introducere în teoria versificaţiei, Editura Univers, Bucureşti, 1983, pag.3o şi urm.

2.Coteanu Ion, "Dintre sute de catarge" sau poemul simetriilor simbolice în vol. Analize de texte poetice. Antologie, Editura Academiei R.S.România, Bucureşti, 1986, pag.152.

Stud. Michael ASTNER
Anul IV, Iaşi

DINTRE SUTE DE CATARGE în versiuni germane

Afirmînd sau infirmînd traductibilitatea poeziei, s-au purtat (şi se poartă) discuţii acerbe. Cert este că realitatea infirmă în cele mai multe cazuri posibilitatea acelei re-produceri care să nu fie decodificare, interpretare sau parafrazare, de care vorbea Stefan Aug. Doinaş[1], confirmînd mai degrabă deci poziţia recent articulată şi de Eugen Munteanu, care neagă traductibilitatea poeziei[2]. Dar dincolo de aceste confruntări teoretice, oricît s-ar afirma sau infirma această traductibilitate, de tradus se va traduce în continuare.

Eminescu a fost tradus în limba germană deja în timpul vieţii. In 1881 a apărut o antologie de lirică romanească, Rumänische Dichtungen, care include şi traduceri din Eminescu semnate de Mite Kremnitz şi Carmen Sylva. Primul volum de traduceri exclusiv din Eminescu este semnat de Em.Grigorovitza şi apare în 1892. Primul care a tradus şi poezii postume, aşezînd chiar poezia ce o vom discuta în deschiderea volumului, este Waleriu Teconţia, în 1903[3]. Urmează, dintre cei care au tradus şi Dintre sute de catarge, Maximilian W.Schroff, în 1913[4],Viktor Orendi-Hommenau, în 1932[5], şi Zoltan Franyo, tot în 1932[6], la care se adaugă o a treia traducere interbelică, semnată de N.N. Botez[7]. Anul 1939, an în care a apărut primul volum Eminescu editat de Perpessicius, reprezintă o cezură şi în ce priveşte traducerile din Eminescu, noua viziune asupra operei eminesciene reflectîndu-se şi în domeniul traducerilor, volumele postbelice (de traduceri) fiind mai reprezentative pentru opera poetică a lui Eminescu. De remarcat ar fi că n-au mai apărut volume individuale de traduceri, cel din 1975 apărut la Kriterion[8] documentînd o tendinţă suplimentară prin faptul că la o serie de poezii se aduc două sau trei variante germane, aşa cum e şi cazul poeziei Dintre sute de catarge, la care semnează traduceri Moses Rosenkranz, Georg Scherg şi Dieter Roth.

Pentru această poezie am găsit deci opt versiuni germane:

două antebelice, trei interbelice și trei postbelice[9]. Inainte de a comenta variantele germane în raport cu invarianta de bază, am avea să precizăm că 1) în ideea faptului că o încercare de a traduce textul eminescian ar favoriza comentariul ulterior al versiunilor germane, am realizat o traducere proprie și 2) în ideea că o cunoaștere în prealabil a celorlalte versiuni ar putea bloca găsirea unor echivalente noi, am tradus Dintre sute de catarge în absența lor. Această încercare de-a oferi și o variantă proprie a mers în paralel cu cercetarea variantelor eminesciene la forma finală a poeziei. În ediția Perpessicius[10] am găsit cele trei variante cunoscute (a treia fiind cea definitivă); la acestea există de asemenea o serie de subvariante. Important pentru comentariul ulterior este în primul rînd faptul că la ultima strofă autorul a lucrat cel mai mult, pentru ea găsindu-se nouă variante și subvariante. De reținut ar mai fi 1) trecerea de la jale, durere la mult mai abstractul gînd și 2) păstrarea de la început a verbelor a străbate și a îngîna. Din această privire asupra variantelor eminesciene se ajunge la ideea existenței unor elemente care n-ar trebui în nici un caz să se piardă în traducere[11]. Astfel, în afara celor mai sus amintite, am ținut ca fiind relevantă urmărirea în primul rînd a realizării (sau nerealizării) în traducere a următoarelor elemente din original, elemente în care se întîlnesc forma și fondul și care în același timp compun în parte haina atît de ieșită din comun prin valența sa de unicat a acestei poezii:

1) versurile 1 și 5 încep ambele cu dintre;
2) versurile 3 și 7 încep ambele cu cîte combinat cu extrem de expresivul oare;
3) în versurile 4, 8, 12 și 16 apar, ca un refren, în alternanță, vînturile, valurile respectiv valurile, vînturile;
4) primele două strofe apar sub forma interogației;
5) în versurile 9 și 10 reține atenția în mod deosebit conjuncția fie.

Comentariul nostru nu se va limita doar la aceste elemente; după caz, nu vom trece peste anumite îndepărtări, fie evitabile, fie inevitabile, față de original.

Valeriu Teconția, primul, deci, care a tradus și Dintre

sute de catarge, realizează echivalarea lui "dintre", lui "fie" şi, în limitele posibilului, a versului refren. Trebuie precizat aici că limba germană oferă pentru "vînturi" şi "valuri" echivalente apropiate prin "Winde" şi "Wellen" sau "Wogen", traducătorii optînd care pentru Wellen, care pentru Wogen. Părerea noastră este că Wellen, fiind termenul mai general, este de preferat; însă opţiunea pentru unul sau celălalt nu poate fi judecat decît în contextul întregului. Cert este că în ce priveşte posibilităţile de rimă oferite de Wogen, ele sînt mai bogate, dovadă şi faptul că şase din cei opt traducători, inclusiv Teconţia, au ales Wogen. Acest vers laitmotivic "vînturile, valurile" nu poate fi transpus însă cu toată încărcătura sa în germană pentru simplul motiv că diferenţa dintre lungimea cuvintelor respective în cele două limbi - este vorba de articularea, deci lungirea cu două silabe a substantivelor româneşti, fenomen care nu are loc în limba germană - nu o permite. Revenind la varianta lui Teconţia, să arătăm că el sărăceşte textul eminescian prin felul în care transpune, de ex.,prima strofă, care la el este chiar una negativă (şi nu de interogaţie): "Von den vielen stolzen Schiffen,/Die aufs Meer hinausgezogen,/Niemand weiss, wie viele scheitern,/In den Winden, in den Wogen" - în retraducere liberă "Nimeni nu ştie cîte dintre multele mîndre corăbii care-au ieşit în larg vor eşua în vînturi, în valuri". Doar la nivelul primei strofe sînt de observat cel puţin încă trei lucruri: introducerea unui cuvînt - stolz=mîndru, falnic, nejustificată; traducerea lui catarge (a părţii) prin Schiffe (întreg) şi a lui sparge prin mult mai puţin expresivul scheitern= a eşua. In sfîrşit, strofa a patra în schimb aproape că ar putea să rămînă în picioare ca o reuşită parţială acceptabilă dacă n-ar fi acel wir = noi din versul al doilea: "Den in Liedern wir verkünden" - deci gîndul "ce în cîntare (noi) îl vestim". Desigur, s-a pierdut şi străbat, în schimb Teconţia a reuşit să echivaleze acel îngînîndu-l, minus valoarea lui muzicală, care nu-şi poate găsi nicicum realizarea în germană, prin fortgetragen.

Maximilian W.Schroff respectă cele cinci elemente enumerate mai sus aproape în întregime, dar exemplul său este şi dova-

da că această echivalare este doar condiţia necesară, nu şi suficientă pentru o traducere reuşită. El greşeşte apoi mai ales la nivel lexical, începînd şi el cu relativ nevinovata opţiune pentru Schiffe, continuînd cu nepermisa concretizare prin Riffe (recife) şi cu total aberantul vers 11 - "Bist beherrscht vom Erdenwallen" ("Eşti stăpînit de calea vieţii") şi terminînd cu ridicolul gesogen din versul 14: "Gedanks,/Aus dem Lieder man gesogen" ("gîndul, din care cînturi s-au supt"). De menţionat ar mai fi că el este primul care încearcă să păstreze identic versul refren, dar, ca şi în cazul celorlalţi care fac acest lucru (Rosenkranz şi Scherg), el ajunge la o inevitabilă forţare a limbii germane pentru că verbele în cauză nu acceptă toate aceeaşi prepoziţie (durch în cazul acesta), la care apelează traducătorul ca să suplinească mai sus amintita discrepanţă de lungime.

O palidă umbră a textului eminescian este traducerea lui N.N.Botez. El realizează, de exemplu, începutul identic al versurilor 1 şi 5, cît şi 3 şi 7 (pe oare traducîndu-l însă greşit prin bald=curînd); păstreaza sub forma interogaţiei strofele 1 şi 2, dar nu-i traduce pe fie. Versiunea sa se caracterizează printr-o încercată fidelitate faţă de original, dar cu consecinţa unor stîngăcii care anulează orice sintagmă acceptabilă. Aceste stîngăcii decurg cînd din necunoaşterea limbii-receptor (de ex.verbul erliegen, versul 7, nu admite prepoziţia durch), dincolo de faptul că este eufemistic pentru românescul a îneca şi că schimbă şi diateza de la activ la pasiv), cînd din introducerea nefericită a unor cuvinte de umplutură (de ex.einmal, versul 9) cuvinte care compromit şi ele textul. La toate acestea se adaugă şi la el nereceptarea nici măcar din punct de vedere logic a textului original: ca şi Teconţia şi Schroff, ca şi toţi ceilalţi, cu excepţia lui Dieter Roth, şi el traduce ultima strofă din perspectiva gîndului care "zboară vecinic", cînd de fapt "Valurile, vînturile" zboară veşnic îngînînd gîndul!

Varianta lui Viktor Orendi-Hommenau, pe lîngă faptul că nu respectă decît două din cele cinci imperative (cîte oare şi versul refren îşi găsesc echivalarea, cu amendamentul că în

strofa 3 forţează topica prin acel "Dir die Winde, dir die Wogen"), ea apare şi superficială, mult diluată faţă de original. Strofa 3, de ex., sună în retraducere liberă cum urmează: "De te simţi atras de o imagine de vis, de o fericire iluzorie, te urmează întotdeauna ca nişte umbre vînturile, valurile".

Pentru Zoltan Franyo este valabilă, în mare, eticheta aplicată lui Hommenau, cu o strofă 4 mai realizată, dar şi cu cîteva gafe în plus, pentru că, de ex., corăbiile sale (deci corăbii, şi nu catarge) "vom Strand ins Weite schnellen" - "de la ştrand ţîşnesc în larg", iar norocul îşi găseşte transpunerea în Lüste (!), care înseamnă plăceri, pofte! Verbele străbat şi îngînîndu-l, ca şi la Hommenau, nu şi-au găsit nici ele echivalarea.

Înainte de a trece la variantele postbelice, ar fi de observat că versiunile lui Schroff, Hommenau şi Franyo seamănă între ele în măsura în care la toţi trei apare perechea de rimă Schiffe Riffe, iar apoi există cîte două corespondenţe, tot la nivelul cuvintelor - rimă, între Schroff şi Hommenau (gezogen, hingezogen) şi între Schroff şi Franyo (Scharen,Fefahren). Nu ne-am fi oprit la acestea dacă ar fi putut să fie vorba de preluarea unor echivalente valabile din traducerile unuia sau altuia; cum nu este însă cazul, Hommenau şi Franyo îşi compromit traducerile şi prin aceste preluări/păstrări de opţiuni greşite, cel care pierde cel mai mult fiind întotdeauna, desigur, originalul.

Primul lucru de observat după 1945 este că nimeni nu mai traduce catarge prin Schiffe, toţi recurgînd la corespondentul real, Masten, semn poate că traducătorii postbelici încearcă transpuneri mai fidele. In ce măsură au reuşit, aceasta o vom urmări în continuare.

Moses Rosenkranz realizează imperativele 2, 3 şi 4 respectiv cîte oare (wieciel...wohl), vînturile, valurile ("Von den Winden, von den Wellen" şi "In den Wellen, in den Winden") şi strofele interogative, însă nu echivalează dintre şi fie. El este primul care a găsit un corespondent valabil pentru a sparge în zerschlagen, în schimb versul 7 apare ca un eufemism faţă de original, verbul liegen (a zace) neechivalîndu-l pe a îneca.

Strofa a treia este la rîndul ei, o transpunere atît infidelă, cît şi forţată din punct de vedere poetic: "Alle die an Träumen hangen,/Deren Ziele Segel schwellen,/Werden überall gefangen/ Von den Winden, von den Wellen". - "Pe toţi, care de visuri sînt legaţi, a căror ţeluri umflă pînzele, îi vor prinde pretutindeni vînturile, valurile". Ultima strofă, pe lîngă neechivalarea nici a lui străbat, nici a lui îngînîndu-l, este discutabilă şi prin faptul că decodifică, pierzîndu-se astfel, desigur, densitatea poetică.

Georg Scherg, printre altele şi poet ca şi Hommenau şi Rosenkranz, nu reuşeşte totuşi nici el să ofere o traducere în litera eminesciană. Pe lîngă faptul că nu respectă elementele 1, 2 şi 5, nici el nu transpune strofa 3 fără să se îndepărteze nepermis de mult de original: "Ringst um Glück, du um Ideale,/ Kommt die Pein dir nachgeflogen/Uberall und allemale/In den Winden, in den Wogen" - "De te zbaţi pentru noroc, pentru idealuri, te urmează-n zbor chinul pretutindeni şi-ntotdeauna în vînturi, în valuri". Deranjează aici mai ales acel Pein=chin, am putea spune: este peinlich, adică penibil, nu în ultimul rînd datorită valorii sale interpretative. Strofa 4 este bine construită la Scherg, dar şi ea, din păcate, se îndepărtează prea mult de original, primele două versuri fiind, în retraducere liberă, "Nici sensul cîntecelor tale n-o să-l pătrunzi vreodată în întregime".

În sfîrşit, cel puţin ultima variantă pe care o vom comenta, aceea a lui Dieter Roth, vine întrucîtva în întîmpinarea textului eminescian, cu toate că nu realizează toate cele cinci imperative, la el strofele 1 şi 2 fiind exclamative, iar versul-refren, spre deosebire de versiunea lui Scherg, în care este identic (cu alternanţa ştiută), devine "Aller Winde, aller Wogen" în strofa 4 (în primele trei fiind "In den Wogen, in den Winden" respectiv "In den Winden, in den Wogen"), deşi, după o privire atentă, ar fi putut rămîne acelaşi! Dincolo de aceste observaţii, versiunea lui Roth este cea care trădează cel mai puţin, fără să forţeze în schimb spiritul limbii germane. El este, de exemplu, singurul care a găsit un echivalent bun pentru versul 6: "Die dort ziehn in hohem Bogen", vers care redă

foarte bine senzaţia de deschis şi depărtare.

În ce priveşte echivalarea pur formală*, trebuie precizat că limba germană aproape că nu oferă nici o posibilitate redării acelui ritm, acelei muzicalităţi ce ţin de limba română, aceasta desigur din nou şi din deja invocatul motiv al diferenţei de lungime între cuvintele româneşti în declinare (malurile, valurile, pămînturile, vînturile, etc) faţă de cele germane.

În încheiere se poate afirma că de vorbit nu se poate vorbi decît, în cuvintele Elenei Loghinovski, de "reuşite parţiale: o reproducere cvazitotală a unei singure valenţe estetice - a unei imagini, melodii, structuri prozodice, sau surprinderea unui singur segment - o strofă, uneori un vers, care apare însă ca o paradigmă a operei respective"[12], cazul fericit, am adăuga noi. Oricum, ne raliem părerii articulată de Eva Behring, cum că "este o certitudine consolatoare că traducerile nu au un caracter definitiv; pînă şi traduceri excelente n-o să dureze veşnic"[13].

Concluzia ce se poate trage dincolo de cazul concret al poeziei Dintre sute de catarge, este că ne aflăm în continuare în aşteptarea unui Eminescu care să-l traducă pe Eminescu în germană, iar ca să nu poată fi vorba de acel fenomen de ofertă, de care vorbeşte Octavian Nicolae în recenzia sa la cartea "Eminescu în critica germană"[14], acest traducător va trebui să fie dinlăuntrul spaţiului cultural german. Eminescu trebuie descoperit de către cultura germană şi nu declarat valoare universală de către noi.

N O T E

1) "Traducerea nu este nici interpretare, nici parafrazare, nici meta-limbă, ci reproducere de text. Ea reproduce textura lingvistică a originalului cu ajutorul altor materiale lingvistice păstrînd însă claritatea sau obscuritatea lui neschimbată. A reface poetica originalului înseamnă să operezi pe acea treaptă a reproducerii textului, unde diferitele sensuri se găsesc ... doar ca virtualităţi simple, ca apoi să fie actualizate şi diferenţiate la lectură. Trebuie să înţelegi fără

să explici, trebuie să faci posibile în traducere ca și în cazul originalului, modalități multiple de lectură, să prezinți o operă deschisă" - Ștefan Aug.Doinaș, Ein Hauch Weltkultur. Uber das getreue Ubersetzen von Lyrik (II), în Neue Literatur, nr.12/83 pag.42

2) "Traducerea, ca alteritate a unui mesaj, este, inerent, și o alterare; cu cît mesajul este mai intim legat de codul său primar, cu atît alterarea este mai profundă. De aceea, poezia nu se poate traduce, orice încercare de acest fel fiind un eșec total, deși poate fi un eșec util, adesea frumos" - Eugen Munteanu, Despre traduceri și despre limbile de cultură, în Dialog, Anul XVIII, nr.120, noiembrie 1987,pag.8.

3) M.Eminescu, Gedichte, Deutsch von V.Teconția, Bukarest, Verlag des "Rumänischen Lloyd", 1903, pag.3

4) Mihai Eminescu, Gedichte. Novellen, Deutsch von Maximilian W. Schroff, Samitca, Craiova, 1913, pag.125

5) Michael Eminescu, Ausgewählte Gedichte. Deutsche Ubersetzung von Viktor Orendi-Hommenau, Verlag "Von der Heide", Temeswar, 1932, pag.41

6) în Rumänische Dichter. Eine Anthologie zeitgenössischer Lyrik Ubersetzt und herausgeben von Zoltan Franyo, Genius-Verlag, Timișoara, 1932, pag.17

7) Mihai Eminescu, Gedichte, Deutsche Ubersetzung von N.N.Botez, Socec Co,A.G.,Bukarest, pag.16

8) Mihai Eminescu, Gedichte, Einleitung von Edgar Papu, herausgegeben von Dieter Roth, Kriterion-Verlag Bukarest, 1975, pagg. 140-141

9) În ce privește versiunea lui Franyo vrem să facem precizarea că în cazul lui vom comenta o versiune revăzută și apărută ultima dată în antologia Mich reut es nicht... Nachdichtungen aus der rumänischen und Weltliteratur? Kriterion-Verlag Bukarest, 1987, pag.13

10) Mihai Eminescu, Opere, vol.V. Poezii postume. Anexa Note și variante... Ediție critică îngrijită de Perpessicius.Ed.Academiei, București, 1958, pag.418-420

11) La una din ședințele Cercului de teoria literaturii, prof. Stefan Avădanei a dezvoltat tocmai această idee care presupune

includerea în comentarea unei traduceri a confruntării cu variantele originalului.

*) Chiar şi un amănunt formal precum dispunerea grafică a versurilor (care subliniază ritmica poeziei şi sugerează în acelaşi timp, ca un element de poezie concretă, ideea de mişcare), atît de uşor de respectat în traducere, nu apare decît la Zoltan Franyo!

12) Elena Loghinovski, Eminescu în limba lui Puşkin. Eminesciana 41, Ed.Junimea, Iaşi, 1987, pag.6

13) Eva Behring, Zur Problematik deutschsprachiger Übersetzungen aus dem Rumänischen, în Interferenţe culturale româno-germane, Univ."Al.I.Cuza", Iaşi, 1986, pag.145

14) Octavian Nicolae, Zu einem Bild der Eminescu-Rezeption in der deutschen Kultur, ibidem, pag.304

Stud. Ada BITAN
Anul II, Cluj-Napoca

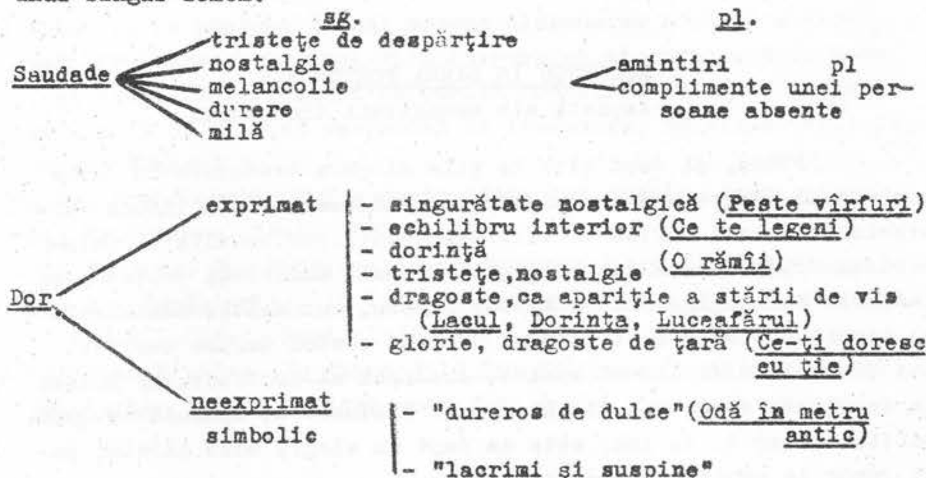
EMINESCU ÎN LIMBA PORTUGHEZA

-Aspecte ale semanticii traducerii -

Prima, şi după cîte se ştie singura traducere în limba portugheză (în volum) a unei părţi semnificative din lirica eminesciană, poartă cartea de vizită ideală: este rezultatul colaborării fructuoase a doi bilingvi. Primul, eminentul profesor şi latinist de origine română Victor Buescu, cunoscător desăvîrşit al limbii portugheze, cel de al doilea, poetul Carlos Queiroz, bun cunoscător al limbii române, discipol al profesorului Buescu la Faculdade de Letras din Lisabona. Traducerea, apărută în 1950, ediţie bilingvă, de lux, este de fapt un elogiu adus marelui poet român la centenarul naşterii sale.

Deoarece sînt multiple aspecte ale traducerii, care pot fi puse în discuţie, noi ne restrîngem unghiul de abordare, focalizîndu-ne atenţia asupra unor probleme ale semanticii poetice eminesciene, rezultate din confruntarea textului original cu versiunea portugheză. Aşadar, scopul nu este acela de a descoperi autenticitatea şi distincţia textului în portugheză, ci a vedea în ce măsură au putut trece valorile semantice specifice ale poeziei eminesciene în traducere. Realizarea acestui obiectiv se poate urmări, credem, cu cele mai mari şanse de reuşită, din perspectiva teoriei traducerii şi a trihotomiei planurilor semantice (semnificaţie - designaţie - sens) propuse de Eugenio Coseriu. La nivelul cel mai general se poate aprecia că varianta portugheză este o reuşită. La aceasta a contribuit, fără îndoială, şi situaţia specială a două limbi din aceeaşi familie, avînd şi similarităţi determinate de situarea lor similară în ariile laterale ale romanităţii, precum şi unele fericite corespondenţe lexical simbolice în sistemul limbii şi în tradiţiile limbajului poetic. Pornind chiar de la acest aspect specific, semnalăm _ab initio_ realizarea unor echivalenţe poetice unice, de genul celor deja menţionate de Elena Bălan-Osiac în _La Solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise_. Aşa este cazul lexemului-simbol DOR[3] (central în poezia eminesciană) comparat cu cel de SAUDADE, cu semnificaţii globale în ambele limbi, nedi-

ferenţiate lexical, dar structurate intern prin polisemantica unui singur lexem.



Asemeni lexemului dor, devenit specific creaţiei lirice româneşti, lexemul saudade a dat naştere unui adevărat curent literar în literatura portugheză numit Saudosismo iniţiat de Teixeira de Pascoaes.

Dincolo de asemenea fericite echivalenţe poetice, lucrarea îşi propune să urmărească, însă, în primul rînd acele aspecte şi dimensiuni semantice care ridică dificultăţi de principiu şi practice traducerii, pornind de la specificul unor structurări ale semnificaţiei în limbile română şi portugheză, trecînd la nivelul construcţiei sensului în sintagme metaforice, pînă la nivelul unor microtexte figurative şi reconstrucţia sensului lor în traducerea analizată.

1. Aspecte ale traducerii ridicate de specificul semantic al limbii portugheze

1.1. Există cazuri cînd, indiferent de eforturile traducătorilor operaţia de translaţie poetică este în principiu imposibilă. Acesta este, în primul rînd, cazul semnificaţiilor metaforice ale limbii române revigorate în textul eminescian care, însă, neavînd corespondent în sistemul lexical al portughezei, nu au putut fi simetrizate prin sintagme sau construcţii

metaforice în planul sensului în textul tradus. Un exemplu semnificativ în acest sens este relaţia metaforică etimologică <u>lumină-lume</u>, foarte importantă pentru semantica poetica eminesciană, dar care nu poate fi reconstruită în nici unul dintre contextele poematice ale versiunii portugheze. Limba portugheză oferă, însă, o sintagmă specifică pentru lumina de lună, "luar", a cărei absenţă din limba română a fost resimţită atît de pregnant de Eminescu însuşi, ce dorea să-şi intituleze un volum de versuri <u>Lumină de lună</u>, încît a renunţat, rămînînd cu aspiraţia spre acea expresie unică, concentrată, monolexematică. În opoziţie cu lexemul "lumină" se pune şi problema altui simbol central al poeziei eminesciene, cel realizat prin lexemul "întuneric" şi derivatele acestuia, cu asociaţii etimologice specifice care nu pot fi simetrizate satisfăcător prin termenul portughez "obscuridade". Astfel în poezia <u>Atît de fragedă...</u> versul: "Să-ntuneci ochii mei pe veci" devine: "Pode cegar-me para sempre" (lit. poţi să mă orbeşti pentru totdeauna), iar în poezia <u>Trecut-au anii...</u> ultimul vers: "Iar timpul creşte-n urma mea ... mă-ntunec!" devine: "E o tempo gera a sombra em que me abismo" (lit. Şi timpul generează (zămisleşte) umbra în care mă scufund).

În aceeaşi categorie de fenomene, se înscrie lexemul "asfinţit", cu semnificaţia metaforică în sistemul limbii române şi cu încărcătura simbolică în sistemul poetic eminescian, lexem, care, este insuficient echivalat prin portughezul "crepúsculo". Aşa este cazul versului: "O ceas al tainei, asfinţit de seră" care devine: "Misteriosa hora do crepúsculo" (lit: Misterioasă oră a crepusculului). Mai apropiat sensului de "asfinţit" ar fi fost lexemul "ocaso" care înseamnă "dispariţia unui astru la orizont".

1.2. Există şi situaţii cînd cîmpul lexico-semantic al limbii române apare ca nedivizat, omogen, reprezentat printr-un termen global, nediferenţiat semantic, pentru care în portugheză nu există un corespondent unic. In asemenea situaţii, reconstituirea potenţialului semantic-poetic al termenului românesc este, în principiu, realizabilă doar prin construcţii metaforice in portugheză.

1. "gînd", "gîndesc", "gîndire"

"Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm" (Sunt ani la mijloc).

"Mas lembre sempre quanto nos amámos"

"Cînd însuşi glasul gîndurilor tace" (Cînd însuşi glasul...)

"Quando se cala o próprio pensamento"

"... un gînd fin şi obscur" (Melancolie)

"... uma ideia obscura"

"Şi cînd gîndesc la viaţa-mi..." (Melancolie)

"Se evoco a minha vida..."

2. "minte" (aducere aminte)

"Stoluri, stoluri, trec prin minte/ Dulci iluzii" (Singurătate)

"Passam nuvens sobre nuvens/De ilusoes"

2. Mai complexă este situaţia cînd în limba română, cîmpuri lexico-semantice discrete, apar segmentate şi specificate printr-o pletoră de termeni diferenţiaţi semantico-stilistic. Asemenea situaţii sînt reprezentate de dubletele sau tripletele cîmpului lexico-semantic al temporalităţii: ceas-oră, timp-vreme, veac-secol, etern-veşnic, precum şi cupletele de altă natură: asfinţit-apus, taină-mister, glas-voce, sfînt-sacru, credinţă-fidelitate, etc. (datorate, cum bine se ştie, de cele mai multe ori influenţei slave în limba română). În portugheză, în acest caz, există cîmpuri omogene, continue, nediferenţiate, reprezentate printr-un singur lexem. Această situaţie nu ridică probleme insolubile, în principiu, în faţa traducerii semnificaţiei termenului românesc, ci ar putea fi simetrizat în planul sensului, în portugheză, printr-o serie de determinări şi circumstanţieri (cf. E.Coseriu, Determinacyon y Entorno) sau de construcţii metaforice. De cele mai multe ori, însă, această simetrizare prin determinări adjectivale, circumstanţiale proprii sau metaforice în planul sensului poetic nu corespunde întru-totul traducerii.

"Din valurile vremii..." "Das vagas do passado..."
(Din valurile trecutului)

În portugheză se pierde nu numai simetrizarea semantică ci şi perspectiva curgerii timpului sugerată în versul eminesci-

an de cuplul consoanelor lichide v-l, v-r.

"...din umbra vremilor..." "...da sombra de outros tempos"
(Cînd însuşi glasul) (din umbra altor timpuri)

"Ai fi trăit în veci de veci" "Terias existido sempre"
(Pe lîngă plopii fără soţ) (Ai fi existat totdeauna)

"...ceasul sfînt" "...sagrada hora..."
(Sunt ani la mijloc...) (oră sacră)

"Credinţă pe toţi vecii" "Fidelidade eterna"
(Cînd amintirile...) (Fidelitate eternă)

3. Uneori sînt semnalate şi pierderi ale specificărilor în portugheză în planul sensului, care ţin în întregime de tehnica traducerii şi nu de incongruenţa sistemelor de semnificaţii ale celor două limbi:

Veneţia: "Prin vechi portaluri" "Nos portais"
Trecut-au anii: "...gura dulce-a altor vremuri"
"...a boca de outras eras"
Singurătate: "...Masa mea de brad" "minha mesa"
"Dulci iluzii..." "De ilusoes"

Această pierdere este mai păgubitoare cînd specificările sînt metaforice

"Cînd ochii tăi tot încă mari" "o teu olhar..."
(cînd privirea ta...)

4. În alte cazuri, sintagme metaforice tipice pentru creaţia eminesciană apar ca dislocate sau pierdute total în traducere:

Odă

"...dureros de dulce" "...doloroso e doce"
(dureros şi dulce)

Peste vîrfuri...

"Îndulcind cu dor de moarte" "Doce anseio de morrer"
(dulce nelinişte de a muri)

Trecut-au anii...

"...din zarea tinereţii" "...no céu da juventude"
(în cerul tinereţii)

"...mă-ntunec!" "...me abismo"
(mă scufund)

5. În sfîrşit, un aspect dintre cele mai importante îl constituie existenţa microtextelor metaforice nesimetrizate fericit în limba portugheză: Trecut-au anii...

"Şi mută-i gura dulce- a altor vremuri"
"Emudeceu a boca de outras eras"
(amuţeşte gura altor ere)
"Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec!"
"E o tempo gera a sombra em que me abismo"
(Şi timpul zămisleşte umbra în care mă scufund)

Încercînd o evaluare de ansamblu a traducerii, pe baza fenomenelor de echivalare şi nonechivalare semantică invocate,se poate conchide că versiunea portugheză reuşeşte, în multe situaţii (inaccesibile traducerilor în alte limbi) performanţa transplantării şi/sau reconstrucţiei autentice a valorilor specifice ale textului eminescian. Divergenţele semnalate provin, pe de o parte, din aspectul obiectiv al structurării distincte a semnificaţiilor în cele două limbi şi din dificultatea sau uneori chiar imposibilitatea depăşirii acestor divergenţe în planul construcţiei sensului. Pe de altă parte, se poate semnala absenţa rimei în traducere. Limba portugheză, ca limbă iberică, tolerează mai puţin rima, care adeseori este suplinită de asonanţă. Autorii preferă utilizarea versului alb, care presupune păstrarea metricii originalului cu eliminarea rimei datorită, argumentează ei în prefaţă, "muzicalităţii discrete a limbii portugheze".

Confruntarea celor două texte, nesuperpozabile în întregime, aparţinînd unor limbi diferite, şi implicit unor culturi cu tradiţii şi potenţiale poetico-semantice distincte, lasă deschisă abordarea lor din multiple alte unghiuri de vedere în afara celui semantic.

B I B L I O G R A F I E

Coseriu, Eugen, El Hombre y su lenguage, Gredos, 1977
Doinaş, Şt.A., Traductibilitatea poeziei româneşti,(în)"Secolul XX", 1971, nr.4, p.124
Eminescu, Mihai, Poezii, ediţie selectată şi cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Aditura Albatros, 1971

Eminescu, Mihail, Poesias, Poezii, Selecçao, Traduçao, Prefácio e Notas de Victor Buescu, Colaboraçao de Carlos Queiroz, com um ensaio de Mircea Eliade, Editorial Fernandes, Lisboa, 1950

Gasset, José Ortega y, Mizeria şi splendoarea traducerii, (în) "Secolul XX", 1972, nr.8, pp.117-127

Kohn Ioan, Virtuţile compensatorii ale limbii române în traducere, Timişoara, Facla, 1983

Mavrodin, Irina, Modernii-precursori ai clasicilor, Cluj-Napoca Dacia, 1981

Miclău, Paul, Signes poétique, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1983

Mounin, Georges, Les problemes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963

Dicţionare

1. Buescu, Victor, Dicionário de Romeno-Português, Porto Editora, 1977
2. Costa, Almeida e A. Sampaio e Melo, Dicionário da língua portuguesa, Porto Editora, (f.d.)
3. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira (f.d)
4. Mocanu, Angela şi Branco Adelino, Dicţionar Portughez-Român, Bucureşti, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983

Stud. Otilia PANGLI
Anul IX, Bucureşti

DIN PROBLEMATICA TRADUCERILOR EMINESCIENE: ARMONIA INTERIOARA

Familiarizarea mai sistematică a cititorului de limbă ucraineană (căci despre aceasta va fi vorba în comunicarea de faţă) cu opera lui Mihai Eminescu începe în anul 1903, cînd istoricul literar galiţian Vasil Sciurat publică, în culegerea Poezia XIX viku ("Poezia secolului al XIX-lea"), prima traducere din creaţia Luceafărului poeziei româneşti, Ce te legeni codrule?

În volum, Eminescu a apărut în traduceri ucrainene mai întîi în anul 1952[1], sub îngrijirea renumitului traducător Iaroslav Şporta, care a imprimat tuturor traducerilor din volum (chiar şi celor care nu îi aparţin) o înaltă ţinută artistică, iar a doua oară în anul 1974, sub îngrijirea renumitului poet contemporan Andrii Miastkivski[2].

Problema traducerii lui Eminescu în ucraineană a fost abordată, mai întîi, de Gruia Stelian, doar pe baza traducerilor din 1952[3], apoi de Magdalena Laszlo-Kuţiuk[4]. Versiunile ucrainene ale poeziilor lui Eminescu sînt pe larg analizate în ampla lucrare, încă în manuscris, a profesorului Ioan Rebuşapcă, Clasici ai literaturii române traduşi în limba ucraineană. Corelînd observaţiile desprinse din aceste lucrări cu propriile noastre constatări, am ajuns la o serie de concluzii privind calitatea traducerilor.

În realizarea traducerilor, în special a celor două ediţii în ucraineană din poeziile lui Eminescu au fost antrenaţi cei mai talentaţi traducători, parte din ei şi buni cunoscători ai limbii române, precum şi unii din cei mai reprezentativi poeţi ucraineni contemporani.

În comunicarea de faţă ne vom referi la una din traducerile reuşite, cea a elegiei Mai am un singur dor: realizată în 1952 de poetul Teren Masenko (o vom numi versiunea I) iar apoi de poetul Andrii Miastkivski, în 1974. Mai izbutită mi se pare prima versiune;

Jivu bajanneam tim,
Şe... v tihii peciali
Na berezi morsi kim
Mene pohovali.

I snivsea b som meni,
Şe lis buinolistii
Iz nebom barvistim
Vidliti v glibini.

Ne treba tih svisiok,
Vinkiv, mnogosliv'ia,
Iz melodih gilok
Spleli b uzgoliv'ia.

O bună traducere poetică, după cum se ştie, trebuie, mai întîi, să "sune" corect şi frumos în limba în care se traduce. Dacă în traducerile realizate transpare şi "cantilena", cum ar spune Călinescu, specifică originalului, faptul acesta reprezintă deja un succes. Este tocmai ceea ce au izbutit să realizeze traducătorii ucraineni, în special Teren Masenko, întrecîndu-se parcă pe sine în echivalarea nivelului imagistico-ideatic (nu fără eforturi deosebite), eufonic, ritmico-intonaţional şi sintactic al poeziei lui Eminescu, la care, după aprecierea lui Călinescu "toată arta stă în a preface ideile în muzică şi metafore".

În aceste traduceri, recunoaştem cu uşurinţă atributele principale ale esteticii eminesciene, cum ar fi echivalarea reuşită a imaginii artistice care, după propria mărturisire a poetului, constituie izvorul de bază al poeziei, "voluptos joc de icoane". Se întrevede, de asemenea, picturalul eminescian, prin echivalarea atentă a epitetelor, apoi, în mare măsură se resimte şi acea însuşire a lui Eminescu, cum sublinia C.Noica, de subtil cunoscător al rostirii limbii româneşti, datorită faptului că ucraineana, fiind o limbă melodică, caracterizîndu-se printr-o subliniată al-

ternare a consoanelor cu vocalele şi "nesuportînd" aglomerări de consoane ori grupuri consonantice,-permite redarea "musicii limbii românești" prin echivalarea dispunerii şi frecvenţei vocalelor accentuate, alternarea unor vocale închise cu vocale deschise, succesiunea ori încrucişarea lor, redarea, prin urmare a sunetelor ea, oa, ie, a, i care, cum se exprima Ioan Slavici, "atingeau plăcut urechea lui Eminescu". In general, nivelul imagistico-ideatic, conţinutistic, este echivalat în mod adecvat, în măsura în care se constituie într-o evidentă armonie cu "cantilena" specific eminesciană, asupra căreia traducătorii se "apleacă" cu toată atenţia.

Cu unele excepţii, frumuseţea versului eminescian, inimitabila sa "curgere" şi cantabilitate cu toate inflexiunile modulatorii se recunosc în cele două versiuni încă de la primele "acorduri". Aceasta, pe de o parte, datorită unei echivalări fidele a varietăţii ritmurilor eminesciene, iar pe de altă parte, datorită strictei echivalări a sistemului rimelor utilizate de poet, mai mult, datorită redării lor cît mai aproape de original sub aspect fizic, sonor, prin utilizarea, în cazuri extreme, a unei largi game de asonanţe. Intr-o mare măsură, traducătorii au reuşit să echivaleze admirabila armonie dintre toate elementele constitutive ale poeziei, mai întîi, printr-o reuşită adecvare, din punct de vedere metric, a celor două feluri de versuri care alcătuiesc strofele: a/ versurile iambice 1 şi 3 de 6 şase silabe, cu accente uşor variabile pe silabele a 2-a şi a 4-a şi un accent fix pe silaba a 6-a conţinînd o rimă masculină:

v. 1 Mai am un sin- gur dor
Ji- vu ba- jan- mdam tim
v. 3 Să mă lă- saţi să mor
Na be- re- zi Mor skim

şi b/ versurile 2 şi 4, tot de şase silabe, avînd, în fapt, 2 1/2 iambi, adică un anapest în locul celui de al doilea iamb, cu rime feminine:

v. 2 In li- niş-tea se- rii
Seb v ti- hii pe- cia- li

v. 4 La mar- gi- nea mă- rii
Me- ne ne- he- va- li

Poetul Terem Masenko, în afară de unele mobilităţi ale accentului, respectă întocmai această structură metrică, la Miastkivski, în schimb, apar şi versuri de 5 silabe, ceea ce perturbă cantabilitatea versiunii sale.

Observaţiile noastre anterioare privind frecvenţa vocalelor accentuate, alternarea vocalelor deschise cu altele închise, tendinţa de evitare a grupurilor consonantice precum şi corespondenţa dintre tranşele fonice ale originalului şi ale traducerilor, tranşe monosilabice ori bisilabice, sînt evident din prima strofă citată. Tot aici se observă cum echivalarea strictă a elementelor care ţin de "cantilenă" nu permite traducătorilor să "returne" nivelul imagistico-ideatic cu toate realiile sale. O retraducere, de data aceasta, din ucraineană în limba română a primei strofe ar suna, aproximativ, astfel: "Nutresc acea dorinţă/În liniştea tristă/Pe min' să mă-ngroape/La marginea mării". Chiar şi din acest exemplu se vede că în situaţii extreme, de regulă, sînt "sacrificate" detaliile nivelului ideatico-imagistic, printr-o "returnare" de aşa manieră încît să se echivaleze, pe cît este posibil, atributele definitorii ale "cantilenei" textului eminescian.

Farmecul inimitabil al elegiei, cum subliniază L.Gáldi[5], se datorează şi faptului că Eminescu, mai ales în perioada creaţiei de maturitate, apelează şi la alte modalităţi de sporire a expresivităţii şi muzicalităţii versului, insistînd asupra a ceea ce a fost numit armonie interioară a poeziei. Baza elegiei o constituie strofa de tipul ABAB, Eminescu însă, printr-o serie de permutaţii poetice în această structură a reuşit să imprime textului o "unduire" care începe cu un ritm liniştit, dobîndind apoi un "crescendo", urmat de "punctarea" deznodămîntului şi, în final, se revine la liniştea iniţială, susţinîndu-se în acest fel prin "acordurile" "unduirii" sensul poeziei ce exprimă admi-

rabil fundamentala antiteză eminesciană. Traducerea lui Masenko, versiunea I, deci, se află destul de aproape de "unduirea" originalului, cea a poetului Miastkivski, versiunea II, înregistrează destule inconsecvenţe. Faptul putea fi trecut cu vederea, regăsirea lui însă, în linii mari, în traducerile analizate trădează lăudabila intuire şi deosebita strădanie a traducătorilor de a echivala toate resorturile originalului, oferindu-ne un instructiv exemplu de ceea ce ar trebui să fie o bună traducere poetică, mai ales din Eminescu. Din acest punct de vedere, adoptînd sugestia lui Gáldi şi desvoltînd-o ca modalitate de confruntare, constatăm că în primele două strofe există o perfectă concordanţă între structura strofică a originalului şi structura celor două versiuni, ultima dintre ele apelînd la asonanţe:

	Originalul		Versiunea I		Versiunea II
Strofa 1	A		A		A
	B	=	B	=	B(prin asonanţe)
	A		A		A
	B		B		B
2	A		A		A
	B		B		B
	B	=	B	=	B(nu rimează)
	A		A		A

Schimbarea "registrului", din strofa a 3-a, este marcată doar în versiunea II, versiunea I continuă "monocord":

3	B		A		B
	A		B		A
	A	=	A	=	A
	B		B		B

În următoarele două strofe - o perfectă echivalenţă în versiunea I, în versiunea II - sensibile inadvertenţe:

4	A	A	Strofă din asonanţe foarte îndepărtate
	B	B	
	A	A	
	B	B	
5	A	A	A
	B	B	B } asonanţe
	B	B	B
	A	A	A

Interesant ni se pare faptul că în următoarele două strofe "tensiunea" interioară, "unduirea" tumultului trăirilor, în versiunea II este redată printr-o "răsturnare" a structurii originalului, ceea ce, în fond, nu anulează decît într-o mică măsură efectul poetic:

6	B A A B	A B B A	Ar fi A dar toate versurile B au accentul pe pe- B nultima silabă, con- A struite prin asonanțe
7	A B A B ↓ ⟶	↑ B A B A	A B Prin asonanțe A B

Şi în ultimele două strofe versiunea I se află foarte aproape de original, cu deosebire că în strofa finală întîlnim din nou o "răsturnare" a structurii, ceea ce ar semăna cu un "dezacord", vorbind muzical, dar şi acesta, după cum se ştie, potenţează, e adevărat, în felul său, semnificaţia finalului operei:

8	A B B A	A B B A	A B Prin asonanțe A B
9	B ↑ A A B	A ↓ B B A	A B B A

Sporirea cantabilităţii, clarităţii şi profunzimii elegiei, cum arată acelaşi Gáldi, susţinerea admirabilă a "unduirii" cu toate inflexiunile sale, adăugăm noi, se datorează şi eliminării de către Eminescu din textul definitiv a tuturor "asperităţilor" stilistice care ar fi afectat armonia şi seninătatea viziunii poetice şi recurgerea la construcţii sintactice simple reprezentînd fie versuri paralele cu verbe în fiecare dintre ele (notate în schema noastră cu V), "Nu voi sicriu bogat,/Nu-mi trebuie flamuri", fie reprezentînd o perioadă sintactică ce cuprinde două versuri, dintre care unul cu verb, celălalt fără verb (notate în schema de mai jos prin X): "Deasupra-mi teiul sfînt/Să-şi scuture creanga". În traduceri se tinde spre echiva-

larea fidelă şi a acestui element al armoniei interioare; de data aceasta, versiunea II se află mai aproape de original;

	Originalul	Versiunea II	Versiunea I
Strofa 1	v	v	v
	x	x	x
	v	v	x
	x	x	v
2	v	v	v
	v	v	x
	x	x	x
	v	v	x
3	v	v	v
	v	v	x
	v	v	x
	x	x	v
4	x	v	v
	v	v	x
	v	v	x
	x	x	v
5	v	x	v
	x	v	v
	v	x	v
	x	v	x
6	x	x	x
	x	x	x
	v	v	v
	x	x	x
7	v	x	x
	x	v	v
	v	v	x
	x	v	v
8	x	v	x
	x	x	v
	v	v	x
	v	x	v
9	v	x	v
	x	v	x
	v	v	v
	x	x	v

În ciuda unei mai fidele corespondenţe, de data aceasta, a versiunii II cu originalul eminescian, aceasta este mai slab realizată la nivelul imagistico-ideatic, de unde s-ar putea deduce că traducătorul a acordat o mai mare atenţie la-

turii formale a structurii interioare.

Cum reiese din schemă, originalul începe cu versuri alternative VXVX, apoi prin mobilitatea dispunerii lor, pînă spre sfîrşitul strofei a 3-a se ajunge la punctul culminant al intensităţii trăirilor lăuntrice, după care, printr-o "stopare" a tumultului, urmează descreşterea intensităţii, revenirea la liniştea iniţială care sugerează acceptarea ca atare a celor două fapte de neconciliat - sbuciumul veşnic al mării şi somnul etern al poetului. În traducere, această latură este redată, cum se poate constata din schemă, cu uşoare inconsecvenţe, încheindu-se nu prin acordul tranşant, definitiv delimitator între elementele antagonice, ci printr-o oarecare estompare, în final, a cunoscutei ireconcilieri romantice, ce reprezintă o dominantă a creaţiei eminesciene.

În concluzie, traducerea lui Eminescu ridică o serie de mari dificultăţi. Traducerile analizate demonstrează însă că printr-o cuvenită atenţie, grijă, pricepere şi talent versiunile străine pot dobîndi valori apropiate de cele ale originalului. Ucraineana, datorită cantabilităţii şi plasticităţii sale, oferă mari posibilităţi în acest sens. Acest lucru rămîne, în continuare, un deziderat al traducătorilor.

N O T E

1) Mihail Eminescu. Poezii, Derjlitvidav, Kiiv, 1952.
2) Mihail Eminescu. Poezii, "Dnipro", Kiv, 1974.
3) Stelian Gruia. Eminescu v perekladi na ukrainscu movu, ESPLA, 1956
4) M. Laszlo-Kuţiuk, Deiachi teoreticini pitannia vzaşmnih rumuno-ucrainschih perekladiv, "Romanoslavica", XVI, 1983.
5) L. Gáldi, Stilul poetic al lui M. Eminescu, Ed. Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1964.

C U P R I N S

pag.

IV. STILISTICĂ ȘI POETICĂ